This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

MDS
1380
206

Digitized by Google

Mus 1380.206

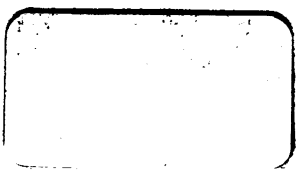
THIS BOOK IS FOR USE
WITHIN THE LIBRARY ONLY.

Harvard College Library

FROM THE
FRANCIS BOOTT
PRIZE FUND

A PART OF THE INCOME OF THIS FUND BEQUEATHED BY FRANCIS BOOTT [CLASS OF 1831] IS TO BE EXPENDED IN MUSIC AND BOOKS OF MUSICAL LITERATURE

MUSIC LIBRARY



Digitized by Google

Digitized by Google

Mus 1380.206

THIS BOOK IS FOR USE
WITHIN THE LIBRARY ONLY.

Harvard College Library

FROM THE
FRANCIS BOOTT
PRIZE FUND

A PART OF THE INCOME OF THIS FUND BEQUEATHED BY FRANCIS BOOTT [CLASS OF 1831] IS TO BE EXPENDED IN MUSIC AND BOOKS OF MUSICAL LITERATURE

MUSIC LIBRARY

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Ölporträt Joh. Seb. Bachs

nach Haußmann kopiert von J. M. David 1746

Digitized by Google

Bach-Jahrbuch

14. Jahrgang 1917

Im Auftrage der

Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben

von

Arnold Schering
(Leipzig)

Mit einem Bildnis

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
Berlin ○ Brüssel ○ Leipzig ○ London ○ New York

Digitized by Google

Mus 627.1.799

Mus 1380.206

HARVARD COLLEGE
DEC 16 1933
LIBRARY

Boott fund

Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Jahrgang 18, 3.

Copyright 1918 by Breitkopf & Härtel, Leipzig.

16 41
54-169
41

Digitized by Google

Inhalt.

Seite

Gustav Schreck † V

Das dritte Kleine Bachfest zu Eisenach.

I. Der Festgottesdienst in der St. Georgenkirche zu Eisenach, bei Gelegenheit des dritten kleinen Bachfestes daselbst, Sonntag, den 30. September 1917. 1

II. Vorträge und Verhandlungen in der Mitgliederversammlung des dritten kleinen Bachfestes in Eisenach am 29. September 1917 19

Die reichere musikalische Versorgung des Gottesdienstes. Zwei Vorträge, gehalten in der Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft in Eisenach am 29. September 1917 21

Hans Joachim Moser, Seb. Bachs Stellung zur Choralrhythmik der Lutherzeit 57

Ernst Kurth (Bern), Zur Motivbildung Bachs. Ein Beitrag zur Stilpsychologie 80

Hans Mersmann (Berlin), Ein Programmtrio Karl Philipp Emanuel Bachs 137

Hermann Kretzschmar (geb. 19. Jan. 1848) 171

Kritik 173

Mitteilungen 175

Zur Bildnisbeilage 176

Digitized by Google

Digitized by Google

Gustav Schreck

Am 22. Januar 1918 wurde der Leipziger Thomaskantor Professor Dr. Gustav Schreck nach langem, schwerem Leiden aus dieser Zeitlichkeit abberufen. Mit ihm schloß ein Musiker die Augen, der sich durch eine lange Reihe gediegener Kompositionen ein bleibendes Andenken gesichert hat. Die Neue Bachgesellschaft ist ihm für mancherlei unmittelbare Unterstützung und noch mehr dafür zum dauernden Dank verpflichtet, daß er nachdrücklich und ununterbrochen für die praktische Verwertung der Bachschen Werke im Gottesdienst eintrat. Keiner seiner Vorgänger von Eberhard Müller bis auf Wilhelm Rust ist an Bachscher Kirchenmusik gleichgültig vorbeigegangen, aber die Entschiedenheit, mit der Schreck sie als Grundstock der Sonntagsliturgie behandelte, war doch neu und hat weit über das Weichbild der Bachstadt hinaus frische Bewegung gegeben. Unter den Pionieren Bachscher Kunst steht deshalb sein Name mit obenan und wird bei den Verehrern des Großmeisters der evangelischen Kantate dauernd in Ehren bleiben.

K.

Digitized by Google

Digitized by Google

I.

Der Festgottesdienst

in der St. Georgenkirche zu Eisenach
am 30. September 1917

Digitized by Google

Digitized by Google

Der Festgottesdienst

in der St. Georgenkirche zu Eisenach,

bei Gelegenheit des dritten kleinen Bachfestes daselbst, Sonntag, den 30. September 1917.

Eine ihrer Hauptaufgaben erblickt die Neue Bachgesellschaft darin, die in Seb. Bachs Schöpfungen ruhenden Kräfte für die evangelische Kirche mehr und mehr nutzbar zu machen, insbesondere seine Kantaten den Hauptgottesdiensten wieder zuzuführen. Wie bei früheren Bachfesten so bildete auch bei dem diesjährigen in Eisenach ein Gottesdienst mit liturgischen Formen aus älterer Zeit den ideellen Mittelpunkt der zweitägigen Bachfeier. Wer ihm beiwohnte, wird einen unvergeßlichen Eindruck mitgenommen und zugleich einen neuen Beweis dafür erhalten haben, zu wie wunderbarer Einheit sich Predigt, Liturgie und Kunstmusik zusammenzuschließen vermögen, wenn eins dem andern sein Recht läßt und über allem eine feinfühlende Hand waltet.

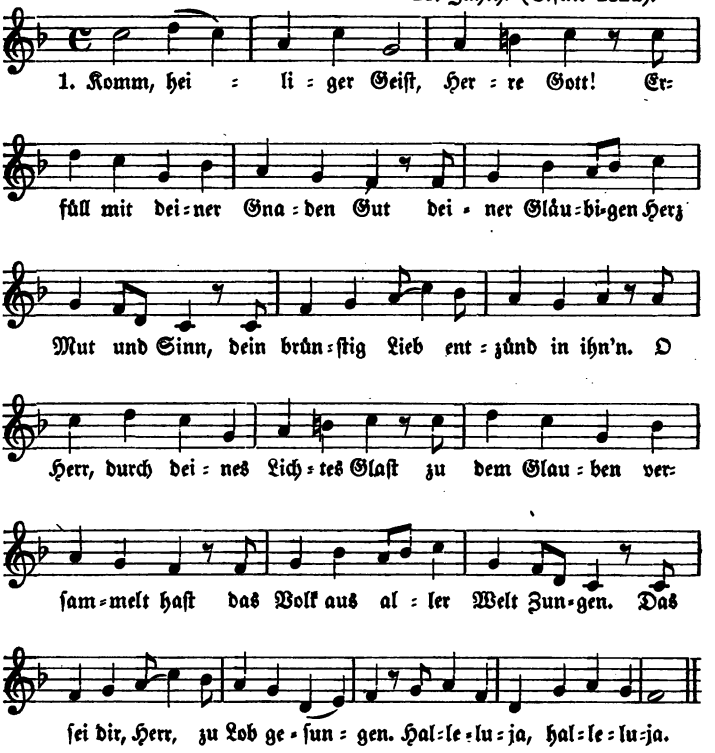
Um diesen Eindruck zu befestigen und weiterwirken zu lassen, wird im Folgenden der Gottesdienst in der Gestalt gegeben, wie er sich in Eisenach vollzog. Die Ordnung desselben, in engem Anschluß an die Reformationsfeier des Jahres 1917 entworfen, rührte von Geh. Konsistorialrat Prof. D. Julius Smend her, der auch die Predigt hielt. Das Amt des Liturgen hatte Pastor K. Leuschner (Dresden-Blasewitz) übernommen. In den Vortrag der Musikstücke teilten sich der Leipziger Thomanerchor unter Prof. K. Straube, Frau Schultheß-Hansen (Leipzig), Hans Lißmann (Leipzig), Dr. Wolfgang Rosenthal (Leipzig), Hoforganist Hopf (Eisenach; Soli), Organist Mehrmann (Herne i. W.; Begleitung), die Herren Professor Havemann (Dresden; Violine), Gleisberg, Fricke, Rudolph, Herbst, Friedmann (Bläsersoli) und Prof. Dr. Seiffert (Berlin; Cembalo).

Digitized by Google

Festgottesdienst.

Orgelvorspiel: Komm, heiliger Geist, Herre Gott. J. S. Bach.

Gemeinde: 15. Jahrh. (Erfurt 1524).



2. Du heiliges Licht, edler Hort,
laß uns leuchten des Lebens Wort
und lehr uns Gott recht erkennen,
von Herzen Vater ihn nennen.
O Herr, behüt vor fremder Lehr,
daß wir nicht Meister suchen mehr
denn Jesum mit rechtem Glauben
und ihm aus ganzer Macht vertrauen.
Halleluja, halleluja.

Digitized by Google

3. Du heilige Brunst, süßer Trost,
nun hilf uns fröhlich und getrost
in deim Dienst beständig bleiben,
die Trübsal uns nicht abtreiben.
O Herr, durch dein Kraft uns bereit
und stärk des Fleisches Blödigkeit,
daß wir hier ritterlich ringen,
durch Tod und Leben zu dir dringen.
Halleluja, halleluja.

Erste Strophe vorreformatorisch, Str. 2 u. 3 von Martin Luther.
(Gemeinde erhebt sich.)

Liturg: Der Herr hat Großes an uns getan. Halleluja.

Chor: Der Herr hat Großes an uns getan, des sind wir fröhlich. Halleluja.

Liturg: Lasset uns beten: Allmächtiger Gott, barmherziger Vater, der du das Licht aus der Finsternis hast lassen hervorleuchten. Wir danken dir herzlich, daß du dich unser und unsrer Vorfahren erbarmt und uns das Licht des Evangeliums wiedergebracht hast. Wir bitten dich: erhalte uns deine Lehre lauter und rein, und hilf uns auch, heilig als die Kinder Gottes darnach leben. Um Jesu Christi, unsers Heilandes willen.

Chor: Amen. (Gemeinde läßt sich nieder.)

Liturg: Erste Schriftverlesung: Matth. 8, 23–27. — Zu diesem Evangelium sagt Dr. Luther: „Erst, da die Jünger mit Christus ins Schiff traten, war es still, und sie fühlten nichts. Und wer sie hätte gefragt daselbst, ob sie auch glaubten, hätten sie gesagt: Ja. Sie sahen aber nicht, wie ihr Herz sich verließ auf die Stille und darauf, daß kein Ungewitter da war. Aber da das Wetter kommt, und die Wellen über das Schiff fallen, da ist der Glaube aus; denn die Stille und der Friede, daran sie hingen, ist dahin. Wo Glaube da wäre gewesen, der hätte also getan: er hätte des Windes und des Meeres Wellen aus dem Sinn geschlagen, und vor die Augen gebildet anstatt des Windes und Gewitters Gottes Gewalt und Gnade, in seinem Wort verheißen, und hätte sich auf dasselbe also verlassen, als säße er auf einem harten Fels und schwebet

Digitized by Google

nicht auf dem Wasser, und als schiene die Sonne helle, und es wäre stille und gar kein Ungewitter.

Der Glaube ist viel ein ander Ding, denn aller Menschen Witz oder freier Wille; ja der freie Wille ist nichts, und der Glaube ist alles. Der freie Wille tröstet nicht das Herz, sondern machts je länger je mehr verzagt, daß es sich vor einem rauschenden Blatt fürchtet. Aber dagegen ist der Glaube die Frau Domina und Kaiserin. Ob er schon klein und schwach ist, so steht er dennoch und läßt sich nicht gar zu Tode schrecken. Glaube ist eine lebendige, verwogene Zuversicht auf Gottes Gnade, so gewiß, daß er tausendmal darüber stürbe. Und solche Zuversicht und Erkenntnis göttlicher Gnade macht fröhlich, trotzig und lustig gegen Gott und alle Kreaturen. Der Glaube ist ein groß, herrlich Werk. Wer glaubt, der ist ein Herr. Ist einer arm, so muß er doch reich sein; ist einer krank, so muß er doch wieder gesund werden; und ob er gleich stirbt, so muß er doch wieder leben."

Gedenket an eure Lehrer, die euch das Wort Gottes gesagt haben. Welcher Ende schauet an, und folget ihrem Glauben nach!

Chor: Non moriar, sed vivam
et enarrabo opera Domini.
(Ich werde nicht sterben, sondern leben
und des Herrn Werke verkündigen.)
nach Zeugnissen des 16. Jahrh. von Martin Luther.
(Psalm 118, 17.)

Liturg: Zweite Schriftverlesung: Kol. 3, 12–17. — Dr. Martinus legt uns diese Worte vom Singen der Kinder Gottes aus, wenn er sagt: „Ich wollt wahrlich, daß alle Christen den teuern, werten, hohen Schatz, die liebe Musikam meine ich, so Gott uns Menschen gegeben, ja lieb und wert hielten; denn es ist ein solch herrlich Kleinod, daß ich nicht weiß, wo ichs nehmen soll, davon wie sichs gebühret zu reden. Die edle Musika ist nach Gottes Wort der höchste Schatz auf Erden. Sie regieret alle Gedanken, Sinn, Herz und Mut. Willst du einen Betrübten fröhlich machen, einen frechen, wilden Menschen zäumen, daß er gelinde werde, einem Zaghaftigen einen Mut machen, einen Hof-

Digitized by Google

färtigen demütigen und dergleichen, was kann besser dazu dienen denn diese hohe, teure, werte und edle Kunst? Der heilige Geist ehrt sie selbst. Auch die lieben Väter und Propheten nicht ohne Ursach gewollt haben, daß bei der Kirchen die Musika allezeit bleiben sollte. Ich wollt alle Künste, sonderlich die Musika, gern sehen im Dienste des, der sie gegeben und geschaffen hat. Denn Gott hat unser Herz und Mut fröhlich gemacht durch seinen lieben Sohn, welchen er für uns gegeben hat zur Erlösung von Sünde, Tod und Teufel. Wer solches mit Ernst glaubet, der kanns nicht lassen, er muß fröhlich und mit Lust davon singen und sagen, daß es andere auch hören und herzukommen."

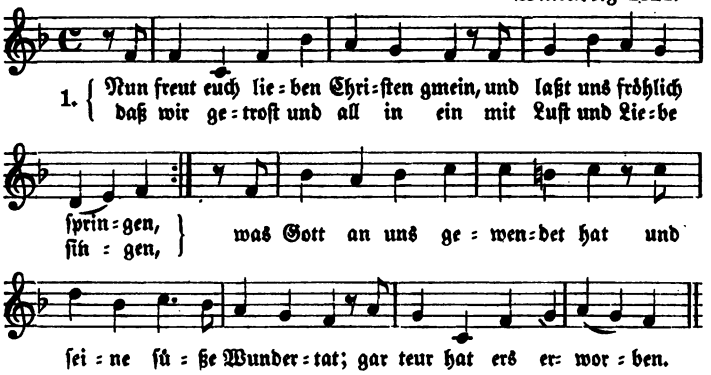
So ihr solches wisset, selig seid ihr, so ihr's tut!

Chor: Der 98. Psalm, doppelchörig Heinrich Schütz (1585–1672).

Singet dem Herrn ein neues Lied; denn er tut Wunder.
Er sieget mit seiner Rechten und mit seinem heiligen Arm.
Der Herr lässet sein Heil verkündigen;
Vor den Völkern läßt er seine Gerechtigkeit offenbaren.
Er gedenket an seine Gnade und Wahrheit dem Hause Israel.
Aller Welt Enden sehen das Heil unseres Gottes.
Jauchzet dem Herrn alle Welt,
Singet, rühmet und lobet! Lobet den Herren mit Harfen,
Mit Harfen und mit Psalmen; mit Drommeten und Posaunen
Jauchzet vor dem Herrn, dem Könige!
Das Meer brause, und was drinnen ist;
Der Erdboden, und die drauf wohnen,
Die Wasserströme frohlocken,
Und alle Berge seien fröhlich vor dem Herrn;
Denn er kömmt das Erdreich zu richten.
Er wird den Erdboden richten mit Gerechtigkeit
Und die Völker mit Recht.
Ehre sei dem Vater und dem Sohn
Und auch dem heiligen Geiste,
Wie es war im Anfang, jetzt und immerdar
Und von Ewigkeit zu Ewigkeit, Amen.

Digitized by Google

Gemeinde: Wittenberg 1524.



2. Er sprach zu seinem lieben Sohn:
Die Zeit ist hier zu erbarmen,
fahr hin, meins Herzens werte Kron
und sei das Heil dem Armen
und hilf ihm aus der Sünden Not,
erwürg für ihn den bittern Tod
und laß ihn mit dir leben.

3. Der sprach zu mir: Halt dich an mich,
es soll dir jetzt gelingen;
ich geb mich selber ganz für dich,
da will ich für dich ringen;
denn ich bin dein, und du bist mein,
und wo ich bleib, da sollst du sein,
uns soll der Feind nicht scheiden.

Martin Luther.

Predigt.

1. Tim. 2, 4—6: Gott will, daß allen Menschen geholfen werde, und sie zur Erkenntnis der Wahrheit kommen. Denn es ist Ein Gott und Ein Mittler zwischen Gott und den Menschen, nämlich der Mensch Christus Jesus, der sich selbst gegeben hat für Alle zur Erlösung, daß solches zu seiner Zeit gepredigt würde. — Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort! Amen.

Digitized by Google

Liebe Gemeinde!

Die Reformationsfeier der Neuen Bach-Gesellschaft führt uns nach Eisenach. Und wohin sollte sie uns lieber rufen als hierher, wo die Fußspuren Luthers und Bachs zusammentreffen, wo das Gedächtnis der Beiden äußerlich und innerlich ineinanderfließt zu unlöslichem Bunde! Luther und Bach — zwar wird Mancher sagen: Unlöslich ist der Bund nicht; man kann den Einen lieben und den Andern ablehnen, oder: der Eine gehört seiner Kirche an, der Andere der ganzen Welt.

Und etwas Wahres ist daran. Als wir vor drei Jahren in Wien das letzte große Bachfest hielten, haben wir es deutlich gefühlt: eine Reformationsfeier wäre hier fehl am Ort. Indes auch heute wollen wir uns gern daran erinnern lassen, daß Viele sich zur großen Bachgemeinde zählen, die nicht unsers Bekenntnisses sind. Nichts soll sie in unsrer Mitte stoßen oder ärgern. Wissen sie sich durch unsern Bach mitbegnadet, mitgesegnet, wir danken Gott dafür. Ja, wenn wir Evangelischen uns genötigt sehen, auf Luther und Bach das Jesuswort anzuwenden: „Was Gott zusammengefügt hat, soll der Mensch nicht scheiden", so stehen wir doch keinen Augenblick an, zumal als Bachgemeinde, jenes selbige Wort auf die katholischen und evangelischen Christen im lieben deutschen Volk zu übertragen: „Was Gott zusammengefügt hat, das soll niemand scheiden".

Unsere Betrachtung nehme ihren Ausgang von einem Gedanken, der der katholischen Kirche seit je besonders wichtig und heilig ist, und der zugleich im Mittelpunkte unsres Textes steht. Es ist der Mittlergedanke. Luther und Bach haben sich jederzeit herzlich und innig zu der einigen Mittlerschaft Jesu Christi im neuen Bunde bekannt. Der Apostel schreibt: „Es ist Ein Gott und Ein Mittler zwischen Gott und den Menschen, nämlich der Mensch Christus Jesus, der sich selbst gegeben hat für Alle zur Erlösung". Luther und Bach wollen aber auch selber als Mittler betrachtet sein, als Mittler und Botschafter Christi für unser Volk und die weite Welt. Der Apostel sagt: „Die Erlösung aller durch Christus sollte zu seiner Zeit gepredigt werden. Denn Gott will, daß allen Menschen geholfen werde, und sie zur Erkenntnis der Wahrheit kommen".

Digitized by Google

1.

Wenn eins in dieser bitterschweren Zeit uns täglich plagt, uns oft im Innersten erschüttert, dann ist es das Gefühl der Ferne und Verborgenheit unsres Gottes. Wie oft mußten wir seufzen: „Mein Gott, warum trittst du so ferne?“ und mit dem Propheten bekennen: „Fürwahr, du bist ein verborgener Gott, du Gott Israels“. Heute, so meint man, muß es jedem nachdenklichen Menschen fühlbar werden, wie unendlich schwer es ist, an Gott zu glauben.

An Gott, d. h. an die Macht des Guten, in der Welt und über der Welt. An Gott, d. h. an den heiligen und gnädigen Willen des, der den Himmel lenkt; an den, der trotz aller Gewalt der Bösen doch allezeit der Hort seiner Kinder bleibt, und trotz aller Macht und List der Lüge doch zuletzt seiner Wahrheit zum Siege verhilft; der den Erdboden richtet mit Gerechtigkeit und die Völker mit Recht, — und die Völker mit Recht. — Wie unsäglich schwer ist es doch, gerade heute an den Einen Herrn zu glauben, der da waltet über allen Menschenkindern, über unserm Vaterlande und auch über Rußland, über England; in dessen Diensten wahrhaftig unser Hindenburg steht, und dessen Händen auch kein Wilson entgleitet noch entschlüpft. — Was muß es erst heißen, an diesen einigen Herrn und Gott zu glauben, d. h. fest sich zu verlassen auf den, vor dem wir alle erzittern und erschauern müssen; ohne den keiner von uns leben und sterben kann, weil wir zu ihm geschaffen sind; vor dem wir alle Verantwortung tragen mit unserm Tun und Lassen, mit allem, was wir sind und haben! Wir wissen es aufs gewisseste: Wir sind verloren im Strudel der Zeit, im Elend der Schuld, in Not und Tod, wenn wir dich, ewiger Gott, nicht haben; und wir sprechen es heute wieder aus Herzensgrund: „Wenn ich nur dich habe, so frage ich nichts nach Himmel und Erde“.

Das, liebe Gemeinde, ist die Lage aller ernsten Menschen in dieser Welt, und der Gottesglaube, unsere einzige Rettung, bedeutet doch für sehr Viele eine steile Höhe, ja ein unnahbar fernes und unerreichbar hohes Ziel. Wie komme ich zu Gott? zu meinem Gott? „Wann werde ich dahin kommen, daß ich

Digitized by Google

Gottes Angesicht schaue?" Und es sind gewiß nicht die feigsten oder ärmsten und schwächsten Geister, die es uns rundheraus bekennen: Wir wären ohne Gott und ohne Hoffnung in der Welt, wir wären Atheisten und würden es immer bleiben; die Natur spräche uns nicht von Ordnung und Weisheit, sondern von Willkür und Grausamkeit; die Geschichte der Völker predigte uns nicht Wahrheit und Gerechtigkeit, sondern Lug und Trug, Schimpf und Schande; unser eigenes Leben erzählte nicht von Güte und Treue, sondern von Rätseln, dunklen Verkettungen und Tücken des Schicksals, — hätten wir nicht den Einen zum Bürgen, der uns des Vaters Angesicht zeigt und sein Herz dazu, der uns durch seine Hoheit und sein Erbarmen der Gnade Gottes und der Vergebung versichert, der uns Mut macht, Natur und Geschichte und Menschenleben mit Augen des Glaubens und der Hoffnung zu betrachten, ja der sein Leben dafür eingesetzt hat, uns auf seine Seite zu bringen, uns an sich zu ketten, uns zum Vater zu führen, und den Vater zu uns!

Nun aber ist es geschehen. Die Nacht ist vergangen, am Himmel leuchtet die Sonne. Es steht geschrieben — nicht nur im Buch der Bücher mit größter Bestimmtheit und majestätischer Selbstverständlichkeit, sondern geschrieben in unser Gemüt und Gewissen hinein, unwiderruflich und unverlöschlich: „Es ist Ein Gott und Ein Mittler zwischen Gott und den Menschen, nämlich der Mensch Christus Jesus, der sich selbst gegeben hat für Alle zur Erlösung".

Das ist Luthers Erfahrung. Aus dem Abgrund der Gottesferne, aus einer Seelenqual und Gewissensnot, wie sie in tausend Jahren keiner durchkostet, rettete ihn ein starker Arm. Sein Herr Christus wurde seine Sonne, der Gekreuzigte sein Trost, der ewig Lebendige seine Burg. Das ganze Christentum, das ihm überkommen war, der Glaube der von ihm so heiß geliebten alten Kirche wurde ihm mit einem Mal ganz wesentlich vereinfacht. Er erfuhr es, daß alle die Heiligen, die Mittler und Nothelfer, die er vordem gesucht, nur erborgtes Licht an der Stirn trugen und keine Erlöserkraft in den Armen. Er bedurfte ihrer nicht mehr. Sie selbst wiesen ihn jetzt alle auf

Digitized by Google

den Einen hin, der da ruft: „Kommet her zu Mir alle, die ihr mühselig und beladen seid; Ich will euch erquicken".

Und nun ist sein Glaube, sein Gottesglaube unerschütterlich. In Christus hat er seinen Gott gefunden. Mit seinem Herrn Christus will er auch durch die Hölle reiten. Jetzt hat er Vergebung, Leben und Seligkeit, Kraft zum Leben und zum Sterben, Kraft, wider eine Welt von Feinden zu Felde zu liegen, Kraft in allen Anfechtungen Satans. Mit Kindermund bekennt er es nun: „Ich glaube, daß mich Gott geschaffen hat ... und noch erhält und versorgt, und behütet und beschirmt, und das alles aus lauter väterlicher, göttlicher Güte und Barmherzigkeit, ohne all mein Verdienst und Würdigkeit"; denn „ich glaube, daß Jesus Christus sei mein Herr, der mich verlornen und verdammten Menschen erlöst hat, erworben und gewonnen ... mit teurem Blut und mit unschuldigem Leiden und Sterben, auf daß ich sein eigen sei und in seinem Reiche unter ihm lebe und ihm diene in ewiger Gerechtigkeit, Unschuld und Seligkeit ... das ist gewißlich wahr".

Aus solchem Kinderglauben aber erwächst ihm sein Lied. Es ist der Sang der alten Kirche, wiedergeboren aus seiner großen und starken Seele. Und in seinem Liede haben wir den ganzen Mann, den nichts mehr erschüttern kann, und dessen Kindesherz so fröhlich singt und springt, wie keins vor oder nach ihm, daß wir heute noch davon entzündet und entflammt werden, wenn wir anders noch die Kirche des Glaubens sind und die Kirche der Lieder.

Wer aber hat von Luther das Beste empfangen, was ihm gegeben werden konnte? Wer hat Luthers Glauben an sich genommen, so zu sagen; mit Haut und Haaren, mit allen Schroffheiten, Ecken und Kanten, aber auch mit der ganzen Innigkeit und Sinnigkeit, Inbrunst und Kraft des Vaters Luther? Wer hat dies Erbteil umgesetzt in göttlichen Ton und himmlischen Klang? Das ist unser Johann Sebastian! Willst du ihn verstehen, ihm nahe treten, so bewundere immerhin die Pracht und Kühnheit seiner musikalischen Bauwerke, die Unergründlichkeit seiner Harmonien, die schier unbegrenzte Kraft seiner Melodieerfindung, — ihn selber hast du in alledem noch

Digitized by Google

nicht. Willst du in seine Augen schauen und den Pulsschlag seines Herzblutes spüren, dann suche seine Frömmigkeit, seinen Glauben zu ergründen. Lausche mit Andacht auf sein Credo in unum Deum — Ich glaube an Einen Gott — so unbeweglich fest und gewiß, auf sein Et in filium unigenitum — Und an seinen einigen Sohn —, auf sein Et incarnatus est, sein Crucifixus und Sanctus in der hohen Messe, seine deutschen Kirchenkantaten „Christ lag in Todesbanden" und „Ein feste Burg ist unser Gott". Hier ist sein Herz, das Herz des Mannes, der im Blick auf seinen himmlischen König und Herrn bei sich gesprochen hat, wie das arme Weiblein im Evangelium: „Möchte ich nur sein Kleid anrühren!", und der nicht müde wird immer wieder ehrlich und ehrfürchtig zu bekennen: „Ich lasse meinen Jesum nicht!" Durch Christus allein ist auch er zu seinem Gott gekommen, durch viel Trübsal und Anfechtung hindurch zur Lebensfreude und zum Sterbefrieden. Mit beiden Füßen steht er neben Luther auf diesem unerschütterlichen Grunde: „Es ist Ein Gott und Ein Mittler zwischen Gott und den Menschen, nämlich der Mensch Christus Jesus, der sich selbst gegeben hat für Alle zur Erlösung".

2.

Luther und Bach, zwei ehrliche Gottsucher und Gottfinder, zwei treue Bekenner der einigen Mittlerschaft Christi für alle, die nach Gott fragen. Aber wie sind die Beiden zu ihrem Herrn Christus gekommen? Luther bekennt es für sich und seinen großen Sohn: „Ich glaube, daß ich nicht aus eigener Vernunft noch Kraft an Jesum Christum, meinen Herrn, glauben oder zu ihm kommen kann, sondern der heilige Geist hat mich durchs Evangelium in seiner Christenheit berufen, erleuchtet, im rechten Glauben geheiligt und erhalten". Mit anderen Worten: durch menschliche Vermittelung hat Christus sich ihm offenbart. Und wieder begegnet uns jener Mittlergedanke, der der katholischen Kirche so unentbehrlich und heilig ist. Auch wir halten ihn hoch. Nur daß wir ihn nicht beschränken auf die beamteten Vertreter der Kirche und ihre Heilsmittel, sondern ihn ausdehnen auf Viele, Viele, die je und je

Digitized by Google

als Botschafter Christi zu uns traten und noch treten: Vater und Mutter, Schwester und Bruder, Freund und Lehrer, Lebende und schon Heimgegangene, denen wir etwas von dem Besten danken, was wir empfangen haben.

Es ist ja keine Frage, daß auch Christus für sehr Viele in der Welt und gerade in der Gegenwartswelt in weite, nebelhafte Fernen entrückt ist. Nicht nur durch ihre Schuld; auch durch Versäumnisse Anderer, auch durch Verschulden der Kirche, auch durch unsere Armut und Schwachheit. Wäre die Christenheit wirklich, was sie sein soll, der sichtbare Leib des Herrn, seine treue Mittlerin und Schaffnerin, es sähe anders aus auf Erden; es wäre unmöglich gewesen, daß eine irregeführte sogenannte Wissenschaft sogar die Geschichtlichkeit der menschlichen Gestalt Jesu bestritten und damit Anklang, ja tosenden Beifall gefunden hätte bei einer betörten, urteilslosen Menge.

Nun, die Sonne leuchtet, ob auch einer trotzig mit beiden Händen die Augen bedeckt; die Gnadenabsichten Gottes bleiben bestehen, ob auch Tausende sie leugnen. Er hat dafür gesorgt, daß das, was er an uns getan, „zu seiner Zeit gepredigt werde", furchtlos und wahrhaftig, eindringlich und treulich. Denn „er will, daß allen Menschen geholfen werde, und sie zur Erkenntnis der Wahrheit kommen".

Durch was für Menschen hat er uns geholfen? Es waren solche, die in aller Demut mit Paulus sagen konnten: „Ich lebe, doch nun nicht ich, sondern Christus lebet in mir", und mit Paul Gerhardt: „An mir und meinem Leben ist nichts auf dieser Erd; was Christus mir gegeben, das ist der Liebe wert", und mit Luther: „Hier soll einer dem Andern ein Christus werden, daß er ihm helfe, wie Christus ihm geholfen hat".

Wahrlich, er selbst, Doktor Luther, ist es für Millionen geworden. Wie? Ein Christus? Vielleicht ist euch das Wort zu kühn und der Name zu hoch, den wir als Christen doch alle an uns tragen. Nun denn, ein Mittler Christi! Kein Heiliger von makellosem Wandel und fleckenlosem Gewande, kein Engel in Menschengestalt; vielmehr ein Mensch in Fleisch und Bein, ein Mann von ungeschlachter Derbheit und lodernder Leidenschaft, voll Grimm und Haß und Hohn wider seine

Digitized by Google

Feinde, einer, der sich selbst zeitlebens am allerhärtesten beurteilt und am allerschärfsten gerichtet hat. Aber dennoch, ohne Abstrich und Einwand, ein Mann Gottes, ein Prophet des Höchsten, ein Kind von Zartsinn und Einfalt, ein Held von Kraft und großer Gewißheit, eine geheiligte Persönlichkeit.

Als solche gab er uns, von der Wartburg herab, das verdeutschte Gotteswort, einen Schatz, wie ihn kein Volk und keine Kirche unter der Sonne besitzt; gab er uns das aus dem Herzen quellende, heilige Lied und so manches wuchtige, markige Wort, das nie verhallen wird, solang die deutsche Zunge klingt.

Und wie er es einem Bach angetan, ihm vorgeglaubt und vorgesungen hat, was uns noch heute in tiefster Seele bewegt, so hat wiederum der Thomaskantor von Leipzig die Mittlerschaft überkommen und fortgesetzt, um aller Welt zu künden, was ihm sein Herr Christus ist, damit sie an ihn glaube. Auch er ein Botschafter an Christi Statt, wie wir nur wenige kennen. Auch er kein Heiliger zwar, sondern ein Mensch mit allen Härten und Kanten, Fehlern und Mängeln behaftet; sonst hätte er keines Heilandes bedurft. Auch er weit entfernt vom Ziele christlicher Vollkommenheit, aber ein gewaltiger Zeuge dessen, dem er Treue geschworen. Aus reicher Erfahrung wissen wir es alle, wie dieser Bach als Prediger, Tröster und Helfer im Dienste Gottes und Christi steht. Und Viele haben sichs vorgenommen, ihm noch in der Ewigkeit zu danken, daß er so wohl an ihnen getan.

Ja, mit der Mittlerschaft Bachs hat es noch seine besondere Bewandtnis. Ihm wurde es vergönnt, selbst denen, die einen Luther nicht mögen, die sich aus irgend einem Grunde zu dem derben thüringischen Bauernsohn kein Herz fassen können, beide Hände zu reichen zu Verständigung und Versöhnung. Noch mehr, ihm ist es gelungen, auch denen, die zu bewußtem, freudigem Anschluß an Kirche und Christentum keinen Mut mehr fanden, einen starken Hauch vom Geiste Jesu Christi noch zu bringen; daß sie es spüren: hier ist das Heilige schlechthin, hier steht der heilige Gott selbst vor der Tür! Wer gab den Passionen solche Himmelsmacht, auch über Juden und Heiden? Das ist der Herr Christus, der da gewollt hat, daß

Digitized by Google

seine Erlösung zu seiner Zeit gepredigt werde. Wer sandte diesen Boten aus in die Täler und Hütten einsamer und vergessener Leute und wiederum in dichtgefüllte Konzertsäle und Tonhallen, daß auch die eitle und gedankenlose, die trostbedürftige und trauernde, die schuldbeladene und nach Frieden dürstende Welt nicht ganz leer ausginge? Das ist der Gott, der da will, daß allen Menschen geholfen werde, und sie zur Erkenntnis der Wahrheit kommen.

Wer nun den Herrn Christus selbst nicht mehr zu finden weiß, der soll in Bachs Gemeinschaft den Saum seines Kleides küssen. Hat einst ein Goethe von unserm Schiller gesagt (als Höchstes, als Bestes): „Es war etwas Christusähnliches in ihm", mit wieviel größerem Recht bezeugen wir das von denen, die klar und gewiß, mit Nachdruck und von ganzer Seele uns Christum haben verkündigen wollen als ihren einigen Herrn und als den Heiland aller Menschen!

Wie danken wirs Gott, daß er uns solche Propheten und Mittler gab! Auch wir halten uns fest und treu zu dem Einen, der ihres Lebens Sonne und Schild gewesen. Wir bitten Gott: Erhalte uns und unsre Kinder, unser liebes Volk und Vaterland bei dir im rechten, einigen Glauben, und bei fröhlichem Singen und Sagen von deiner Gnade! Wir reichen uns zu solchem Bekenntnis und Gebet die Hände, uns neu zu verpflichten zum Dienst des Glaubens und der Liebe, daß auch wir ehrlich und dankbar weitergeben, was wir empfingen, daß wir Anderen das Leben erhellen, den Kampf erleichtern, das Sterben versüßen.

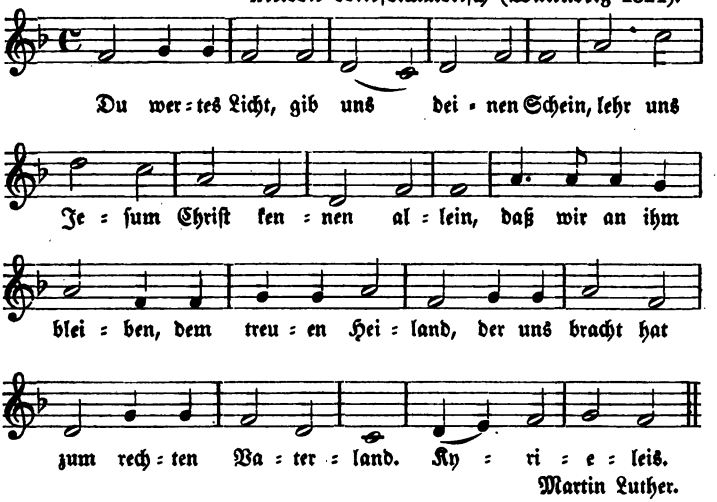
In einem seiner meist gesungenen Lieder sagt Matthias Claudius zum Schluß: „Und wüßten wir, wo jemand traurig läge, wir gäben ihm den Wein". Ach, liebe Christen, könnten wir das Erlebnis dieser Tage und der gegenwärtigen festlichen Stunde zu allen denen hinüberleiten, die in dieser Zeit der großen Schmerzen und des tiefsten Wehs, davon die Weltgeschichte weiß, vergebens nach Licht und Trost ausschauen! So laßt uns ihrer in Treuen gedenken: unsrer Kämpfer draußen und unserer Trauernden drinnen, unsrer Gefangenen in Feindesland und der gesamten Volksgemeinde daheim, ja der ganzen,

Digitized by Google

aus tausend Wunden blutenden Menschheit! Aus tiefster Brust sprechen wir alle ein Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison! Der du willst, daß allen Menschen geholfen werde, sende dein Licht und deine Wahrheit zu allen, die dessen bedürftig sind! Welches Licht und welche Wahrheit? „Es ist in keinem andern Heil, ist auch kein andrer Name unter dem Himmel den Menschen gegeben, darinnen wir sollen selig werden, als dieser eine: Jesus Christus, gestern und heute und derselbige in Ewigkeit"! Amen.

Gemeinde:

Melodie vorreformatorisch (Wittenberg 1524).



Martin Luther.

Kantate (Nr. 14, Psalm 124) von Joh. Seb. Bach.

Chor: Wär Gott nicht mit uns diese Zeit,
so soll Israel sagen,
wär Gott nicht mit uns diese Zeit,
wir hätten müssen verzagen,
die so ein armes Häuflein sind,
veracht't von so viel Menschenkind,
die an uns setzen alle.

Digitized by Google

Arie: Unsre Stärke heißt zu schwach,
unserm Feind zu widerstehen.
Stünd uns nicht der Höchste bei,
würd uns ihre Tyrannei
bald bis an das Leben gehen.

Rezitativ: Ja, hätt es Gott nur zugegeben, wir wären längst nicht mehr am Leben; sie rissen uns aus Rachgier hin, so zornig ist auf uns ihr Sinn. Es hätt uns ihre Wut wie eine wilde Flut und als beschäumte Wasser überschwemmet, und niemand hätte die Gewalt gehemmet.

Arie: Gott, bei deinem starken Schützen
sind wir vor den Feinden frei.
Wenn sie sich als wilde Wellen
uns aus Grimm entgegenstellen,
stehn uns deine Hände bei.

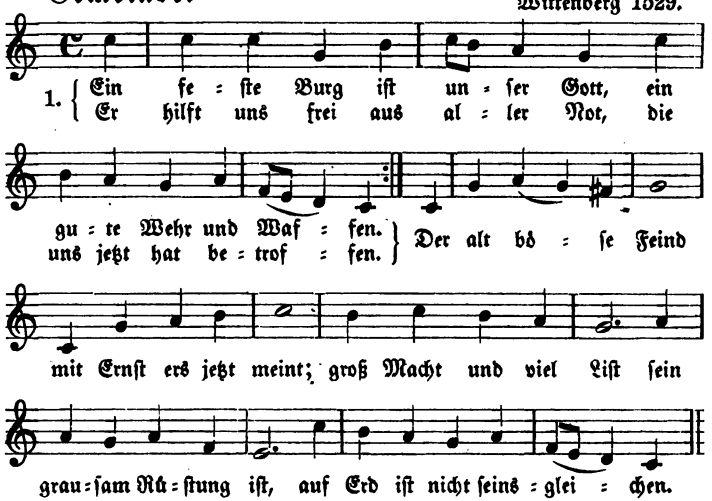
Choral: Gott Lob und Dank, der nicht zugab,
daß ihr Schlund uns möcht fangen.
Wie ein Vogel des Stricks kommt ab,
ist unsre Seel entgangen:
Strick ist entzwei, und wir sind frei;
Des Herren Name steht uns bei,
Des Gotts Himmels und Erden. (M. Luther.)

Liturg: Dritte Schriftverlesung: Psalm 46. — Dr. Luther feiert den Sieg des Evangeliums: „Für mein Leben gebühret mir nichts als der Hölle Abgrund; das weiß ich gewiß, so es strenge gerichtet wird. Will mich auch meiner Person halber gern demütigen vor jedermann, auch vor einem Kinde, und um Gnade und Gunst bitten. Aber meines Amts und meiner Ehre halber, und soweit mein Leben derselbigen gleich ist, erwarte nur niemand keine Geduld noch Demut. Denn da sollen sie mich für einen lebendigen Heiligen halten; da soll nichts anders draus werden. Wollen sie nicht, so müssen sie, so lange ich daran hange. Dazu mir Gott helfe, bis ans Ende; sonst ist's verloren. Mein Leib ist bald aufgerieben; aber meine Lehre nun und nimmermehr. Und

Digitized by Google

zwar sollte man ja schier spüren, wes meine Lehre sei, weil sie sich bisher so gewehret hat, daß noch keiner ihr hat abbrechen können, und sie in manchem Sturm unverzagt und unüberwunden geblieben ist. Tut, was ihr wollt! Ob euer auch zehn Welten auf einander wären: es soll dem Evangelio, das ich, Martinus Luther, gepredigt habe, weichen und unterliegen alles, was nicht Christus und in Christo ist; dafür soll ihnen nichts helfen. Hier stehe ich, hier trotze ich, hier stolziere ich: Gottes Wort ist mir über alles, göttliche Majestät steht bei mir. Gott stärke und bewahre uns in seiner Gnade. Amen." (Die Gemeinde erhebt sich.)

Gemeinde: Wittenberg 1529.



2. Mit unsrer Macht ist nichts getan,
wir sind gar bald verloren;
es streit't für uns der rechte Mann,
den Gott hat selbst erkoren.
Fragst du, wer der ist?
Er heißt Jesus Christ,
der Herr Zebaoth,
und ist kein andrer Gott,
das Feld muß er behalten.

Digitized by Google

Chor:

3. Und wenn die Welt voll Teufel wär
und wollt uns gar verschlingen,
so fürchten wir uns nicht so sehr,
es soll uns doch gelingen.
Der Fürst dieser Welt,
wie saur er sich stellt,
tut er uns doch nicht;
das macht: er ist gericht't:
ein Wörtlein kann ihn fällen.

(Aus der Kantate „Ein feste Burg".)

Gemeinde u. Chor:

4. Das Wort sie sollen lassen stahn
und kein'n Dank dazu haben;
er ist bei uns wohl auf dem Plan
mit seinem Geist und Gaben.
Nehmen sie den Leib,
Gut, Ehr, Kind und Weib:
laß fahren dahin,
sie haben's kein'n Gewinn,
das Reich muß uns doch bleiben.

(M. Luther.)

Liturg: Unser Vater.

Chor: Denn dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit, in Ewigkeit. Amen. —

Gott sei uns gnädig und barmherzig und geb uns seinen göttlichen Segen. Er lasse uns sein Antlitz leuchten, daß wir auf Erden erkennen seine Wege. Es segne uns Gott, unser Gott, und gebe uns seinen Frieden! Amen.

(Cantionale von Schein. 1627).

Liturg: Segen.

Chor: Amen. Amen. Amen.

(Die Gemeinde läßt sich nieder.)

Orgelnachspiel: Tokkata in Fdur . . . J. S. Bach.

Digitized by Google

II.

Vorträge

und

Verhandlungen der Mitgliederverſammlung des dritten kleinen Bachfeſtes in Eiſenach

am 29. September 1917.

Digitized by Google

Digitized by Google

Die reichere musikalische Versorgung des Gottesdienstes.

Zwei Vorträge, gehalten in der Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft in Eisenach am 29. September 1917.

Geh. Konsistorialrat Prof. D. Julius Smend (Münster):

Sehr verehrte Damen und Herren!

Im Evang. Kirchenblatt für Schlesien wurde neuerdings (Jahrgänge 1915 und 16) einmal wieder anhaltend und von den verschiedensten Seiten her die alte Frage erörtert: Wie kann unserm Gottesdienste der Charakter der Anbetung und der Feier gewahrt oder zurückgewonnen werden? Bei dieser Gelegenheit hörten wir von einem eigentümlichen Vorfall. In eine schlesische Dorfkirche trat während der Predigt ein Fremdling ein, sah sich in dem Raume um, schritt zum Altare hin, warf sich dort nieder und verharrte einige Augenblicke in lautloser Andacht. Dann stand er auf und verließ ganz still die Kirche mit leuchtendem Angesicht. — Der Prediger hatte seine Rede unterbrochen; jetzt nahm er sie wieder auf. Aber viele seiner Hörer waren nicht mehr bei der Sache. Sie hatten den Eindruck gewonnen, jener fremde Mann — ein armer Slowak — habe in dem Gotteshause Größeres erlebt als sie, die Hausbesitzer.

1.

Unsere Kirche ist Predigtkirche. Darin liegt ihre Stärke und ihre Schwäche. Und das sagt eigentlich alles.

Geschichtlich ist diese Lage verständlich genug. Mit wenigen Strichen will ich die Entwicklung der Dinge darstellen. Die gottesdienstliche Rede war ursprünglich Herz und Seele der

Digitized by Google

christlichen Sonntag-Morgenfeier. In beiden katholischen Kirchen hat sie diese beherrschende Stellung eingebüßt; im Morgenland wie im Abendland ist die Messe, deren älteste Bestandteile der urchristlichen Abendfeier angehörten, die aber bald auf den Morgen verlegt wurde, der Predigt in den Weg getreten. Im Orient mit solcher Unduldsamkeit, daß die Predigt nicht nur aus der Kultushandlung, sondern auch aus dem Kultusraume, ja überhaupt endgültig verschwand. In der römischen Kirche immerhin mit der Wirkung, daß die Kanzelrede nicht ein wesentliches Stück des eigentlichen Kultus blieb, sondern eine da und dort geschätzte, aber durchaus unverbindliche Zugabe wurde.

Nun stellten unsre Reformatoren die Predigt wieder in den Mittelpunkt des ungeteilten Gottesdienstes hinein. Das war ohne Zweifel Rückkehr zum Urchristentum. Aber es ist nur zu verständlich, daß das Kanzelwort, zu der höchsten Machtvollkommenheit erhoben, sozusagen Rache übte für Jahrhunderte lange Zurücksetzung und nun seinerseits alle anderen gottesdienstlichen Bestandteile und Ausdrucksmittel entweder beseitigte oder als unwesentlich in den Schatten drängte. Der Umstand, daß das nicht überall mit strenger Folgerichtigkeit geschehen ist, hindert uns nicht, die große Linie der (aus Stoß und Gegenstoß bestehenden) Bewegung deutlich zu erkennen. —

Dieser geschichtlichen Betrachtung stelle ich geschwind eine grundsätzliche Überlegung an die Seite. Der Protestantismus ist die Religion des Geistes, nicht der Phantasie; des Gedankens, nicht der Stimmung. Daher ist ihm das klare, nüchterne Wort von Anfang an nicht nur unentbehrlich, sondern nahezu ein und alles. Was nicht auf einen deutlichen, einleuchtenden Wortausdruck gebracht werden kann, das gilt ihm als nebensächlich, wenn nicht als verdächtig. Das ist das Männliche, das Mannhafte in unserm germanischen und evangelischen Christentum. E. M. Arndt hat es unvergleichlich treffend ausgesprochen: „Fürwahr, es muß die Welt vergehen, vergeht das echte Männerwort!“ Ist aber auch hier das Prinzip nicht allenthalben mit vollkommener Strenge und Schärfe durchgeführt worden, so ist es darum doch weithin

Digitized by Google

als geltende Macht und gutes Recht erkennbar. Wie wir uns kein Fest ohne Festrede vorzustellen vermögen, so haben wir Gottesdienste ohne klare Zeugnisse in unsrer Muttersprache nie begehrt, aber auch keine kirchlichen Handlungen — Taufe, Trauung, Begräbnis — ohne ein klares, gemeinverständliches Wort. —

Unsre Stärke ist unsre Schwäche. Das Irrationale, ein so wesentlicher Bestandteil im Bereiche des Heiligen, — das, was höher ist denn alle Vernunft — kommt dabei notwendiger Weise zu kurz. Aber dieser Schade ist nicht der einzige. Da wir Ketzer von Anfang an auf Abwehr und Angriff angewiesen waren, so drohte unserm Wortgottesdienst vom ersten Tage an vollends die Gefahr der Entartung, schon durch den gewollten und bald genug überspannten Gegensatz. Nicht nur Intellektualismus, auch Dogmatismus und Moralismus, wohl gar Zelotismus stellten sich ein und schmälerten oder raubten unsrem Gottesdienste, was er nun einmal seiner eigentlichsten Aufgabe nach nicht entbehren kann: Feierstimmung, Andacht, Anbetung. Dies Verhängnis scheint mir aber mit verursacht zu sein durch eine schädliche, bedauernswerte Begriffsverwechslung.

Wenn Luther mit so gewaltigem Ernst „das Wort" als das Eine Notwendige, als den wahren Schatz der Kirche, als das unbedingt Gebotene — auch und vor allem im gemeinsamen Gottesdienst — dahin stellt und fordert, so meint er nicht sein Wort, nicht das des Kanzelredners, sondern das Wort der Schrift, das Wort der Propheten und Apostel, das Wort Christi und Gottes! Daß man bald genug diese unvergleichliche Größe verwechselte und vertauschte mit der Auslegung und Anwendung des Wortes durch den kirchlichen Amtsträger auf der Kanzel, mit dem Predigerwort, das lag allerdings nahe genug. Einmal ist das persönliche Glaubenszeugnis so gewaltiger Männer, wie sie das Zeitalter der Reformation auf den Plan rief, den Hörern wirklich als Gottes Wort zu Ohren und Herzen gedrungen. Zum andern aber leuchtet uns gewiß ein, daß Bibelsprüche und Berichte der heiligen Schrift, daß Psalmworte und Paulusbriefe, sollen sie den

Digitized by Google

Christen einer ganz anderen Zeit- und Weltlage wirklich nahe gebracht werden, der Verarbeitung, der Umsetzung, der Neuschaffung bedürftig sind. Und eben das kann nur durch Führer und Meister geschehen, die das Gegenwartsbedürfnis zu decken sich bemühen durch Gegenwartszeugnis.

Diese Feststellungen dürfen uns heute nicht als überflüssig erscheinen. Wer dem evangelischen Gottesdienst irgend gerecht werden will, kann von ihnen nicht Abstand nehmen. Die Predigt ist und bleibt ein unveräußerlicher Bestandteil unsrer kirchlichen Feier. Jeder Widerspruch gegen diese Forderung, wie ihn gerade wir Verehrer der kirchlichen Musik oft erheben möchten, wird schon durch die Tatsache unmöglich gemacht, daß Kirchgänger ohne Tongefühl und ohne musikalische Veranlagung leider nichts Seltenes sind. Für sie bedeuten die Werke der Tonkunst eine Art „Zungenrede", der sie verständnislos gegenüberstehen. Und das Gebot der Bruderliebe, die wir ihnen schulden, darf doch am wenigsten im Gottesdienst verleugnet werden.

Um es nun aufs kürzeste zu sagen — wir bedürfen durchaus dreier Formen gottesdienstlicher Veranstaltung.

1. Besondere Feiern, in denen das freie Gegenwartswort allein den Inhalt bestimmt. Unsre Gemeinden begehren mit Recht eine regelmäßige und ausgiebige Schriftauslegung. Evangelisches Christentum ist Bibelchristentum; daran kann nicht gerüttelt werden. Allein ich denke hier keineswegs nur an Bibelstunden im engsten Sinne des Wortes, sondern z. B. auch an regelmäßig wiederkehrende Zusammenkünfte, in denen gewichtige Zeitfragen in das Licht evangelisch-christlichen Bewußtseins hineingerückt werden. Ich meine die Problempredigt. Hier muß sich, ungehindert durch viel liturgische Zutat, der freie Strom gottesdienstlicher Rede breit und ruhevoll ergießen können. Für die Sicherung kultischer Stimmung sorgen der Raum und die Zeit und die Eigenart der Versammlung, wenn sie anders aus innig beteiligten Christen besteht.

2. Daneben tun uns not Gottesdienste ohne jedes freie Wort, denen zur Genüge, die durch ein anderes Mittel, als das der geistlichen Rede, sicherer und vollkommener mit der oberen

Digitized by Google

Welt Gemeinschaft gewinnen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß dabei Schriftworte zur Verlesung kommen und Gebete gesprochen werden. Aber notwendig ist das nicht. Die Predigt kann jetzt ausschließlich in Tönen geschehen. Unsre großen Tonmeister und Tonpropheten haben jetzt das Wort. Wo möglich, in einheitlichen Schöpfungen. — Aber, wohlgemerkt, es handelt sich um Gottesdienste. Dazu gehört, was das Äußere betrifft, Geläut und, wo irgend tunlich, freier Zutritt und gemeinsamer Volksgesang — zum mindesten am Schluß; dazu gehört, was das Innere anlangt, kultische Stimmung und dementsprechend streng gottesdienstliche Haltung bei allen Beteiligten. Nicht ein „Publikum" wird vorausgesetzt, sondern eine Gemeinde; nicht ein Ohrenschmaus ist gemeint, sondern ein wahrhaft frommes Erlebnis.

3. Wir erstreben die Vereinigung beider Formen in dem sonn- und festtäglichen Morgengottesdienst. Was wir wollen, ist Hebung und Steigerung des einen Mittels der Darstellung durch das andere. Daß die Musiker durch das Wort der Predigt begeistert werden, ist zu wünschen; daß der Prediger durch die Macht der Töne beflügelt und emporgetragen wird, ist zu fordern. Beide können es brauchen. Die Predigt tritt hier in einen gefährlichen, aber auch segensreichen Wettbewerb mit der Himmelsmacht der Musica sacra. Wird sie dadurch gedrungener, kürzer, so ist es gut; wird sie dadurch befreit von den Schlacken trockener Doktrin und vor allem vom elenden Parteigeist, — Gott sei dafür gepriesen! Sie braucht darum wahrlich nicht minder ernst, zur Buße rufend, anfassend und praktisch zu sein; denn das alles sind die Töne unsrer großen Meister auch, — parteiisch freilich nicht.

2.

Sind wir erst jetzt bei unserm eigentlichen Gegenstande angelangt, so werden sich doch die bisherigen Ausführungen hoffentlich als nutzbringend erweisen. Von den drei Formen gottesdienstlichen Lebens beschäftigt uns die dritte: der musikalisch zu bereichernde Morgengottesdienst an Sonn- und Festtagen.

Wir beginnen mit dem Einfachsten. Auch guter Volks-

Digitized by Google

gesang ist bereits Kunstübung. Wir bemühen uns in diesem Gedenkjahre der Reformation um die Melodienkunde in unsern Gemeinden, vor allem um Kenntnis der reformatorischen Lieder und Begeisterung für sie. Wie sehr es dieser Arbeit bedarf, ist offenkundig. Das Lied der Reformatoren soll uns wieder „Mark in die Knochen und Stahl ins Blut" bringen. Es soll uns den Geschmack am Verbrauchten und Alltäglichen, vollends aber am Kleinlichen, Seichten, Englisch-Amerikanischen gründlich verderben. Und wir wollen unsre Gemeinden gewöhnen, den Grad ihrer eigenen Lebendigkeit und Rührigkeit, ihrer Bekenntnistreue und Zurechnungsfähigkeit zu messen an dem Reichtum, der Frische und der Kraft ihres Choralgesangs. Es handelt sich, wie wir alle wissen, beim kirchlichen Volksliede um eine Tat Luthers, die auch der katholischen Kirche Deutschlands zu Statten gekommen ist, im Gegensatz zu den Romanen, die davon nichts wissen.

Freilich, mit der Gesundung unsres Gemeindegesangs steht in engster Verbindung die Hebung des Orgelspiels im Gottesdienst. Hier herrschen vielfach noch trostlose Zustände — einerseits eine Unkultur, die zum Himmel schreit, andrerseits eine Überkultur, die sozusagen nach der Polizei ruft. Die katholische Kirche überflügelt uns in sorgsamer Ausbildung ihrer Organisten. Aber sie scheint auch nach der anderen Seite hin in günstigerer Lage zu sein. Ich glaube nicht, daß sie sichs gefallen läßt, kirchliche Volksweisen begleiten zu lassen, als handelte es sich um Lieder von Hugo Wolf oder um Gesänge von Richard Strauß. — Daneben ist dringend anzuraten, daß die Herren Organisten im Gottesdienst die klassischen Choralbearbeitungen stets im Vordergrunde bleiben lassen. Für einen erheblichen Ausschnitt unsrer Kirchgänger ist die absolute Orgelmusik, wenn ich sie so nennen darf, zu hoch und schwer. Sehr viele gewinnen kein Verhältnis zu ihr. Der Durchschnitt unsrer Kirchenchristen bedarf der Anlehnung an die bekannten, vertrauten Linien unsrer Choralweisen. Nicht nur, weil das Wiedererkennen Freude macht, sondern weil er mit diesen Motiven Texterinnerungen verbinden kann, die ihm auch erst die Eigenart der Musik verständlich machen. Ist beides ausgeschlossen,

Digitized by Google

so tritt für die große Menge mit dem Orgelspiel ein Vakuum, ein leerer Raum ein, der die Gefahr der völligen Geistesabwesenheit mit sich führt. Die freie Orgelphantasie gehört in den äußeren Rahmen der Feier hinein. Und hier gelte der Grundsatz: Man überspanne die Anforderungen an den Hörer nicht, aber man mühe sich, ihn zum Verständnis des Größten zu erziehen!

Vom Altargesang nur ein kurzes Wort. Wir haben ihn da, wo er eingebürgert ist, nicht nur aus geschichtlichen Gründen, sondern vor allem deshalb zu schätzen, weil er für den Gottesdienst Formenbereicherung durch ein beachtenswertes, altkirchliches Ausdrucksmittel bedeutet, das Vielen überaus teuer ist. Gemeingut unsrer Kirche kann der Altargesang nicht werden; Versuche, ihn irgendwo neu einzuführen oder gar aufzunötigen, haben erfahrungsmäßig üblen Erfolg.

Dagegen ist der kirchliche Chorgesang allenthalben in erfreulichem Vordringen begriffen, und ihm gehört, wie wir sehnlich wünschen und zuversichtlich hoffen, eine große Zukunft. Ob er von Orgel und Instrumenten begleitet wird oder nicht, ist eine vergleichsweise gleichgültige, vielerorts lediglich eine praktische Frage. Grundsätzlich sollen wir beide Formen wollen. — Wesentlich ist jedoch, daß wir den kirchlichen Chorgesang als Wechselgesang verstehen. Auch einstimmiger Gesang kann Chorgesang sein, wenn er mit anderem Gesange in Wechselwirkung tritt. Mit Recht wird z. B. Luthers Tedeum in unsern Gesangbüchern auf „Chor I" und „Chor II" verteilt, obwohl es in der Regel ohne Mehrstimmigkeit ausgeführt wird. Diese gesangliche Betätigung ist die gesunde Grundlage für alles Chorsingen in Kirche und Gottesdienst und eine Sicherung gegen planlose, willkürliche, anorganische Verwendung bloßer „Einlagen" in unsre kirchliche Feier. Sobald eine der singenden Gruppen sich zur Mehrstimmigkeit aufschwingt, ist auf dem natürlichsten Wege die festtägliche Form der Kunstbetätigung erreicht, die wir allerorten zu erstreben haben. Erst von hier aus ist dem vielstimmigen Gesange innerhalb der Gemeindefeier das Recht der Mitwirkung zuzugestehen. Denn auch dort, wo er nicht in unmittelbarem und gleichartigem Wechsel mit

Digitized by Google

dem Volksgesange tätig wird, soll er doch so geartet sein, daß er entweder zu der soeben laut gewordenen Stimme des Volks seinerseits Bestätigung, Bekräftigung, verklärende Zustimmung hinzufügt, oder daß die Gemeinde dem, was der Chor gesungen hat, von sich aus ein machtvolles Ja und Amen folgen lassen kann. Ich halte dafür, daß allein von diesem Standort aus auch alle Stilfragen nach Wahl und Einordnung wahrhaft kirchlicher Tonwerke ihre befriedigende Erledigung finden werden. Nur das ist als gottesdienstliche Tonkunst zuzulassen, wozu der Choral der Gemeinde paßt wie Widerhall zum Hall oder wie Hall zum Widerhall.

Liliencrons Bemühung um den de tempore-Choral Bachs für den sonntäglichen Gottesdienst in Dom und Dorf zeigt in der Tat den Weg. Allerdings bildet die Voraussetzung für ihn das Festhalten an der Ordnung der sogenannten altkirchlichen Evangelien — nicht als ständig wiederkehrender Predigttexte (das ist unmöglich!), wohl aber als festzuhaltender Schriftverlesungen oder auch als irgendwie kenntlich zu machender Grundlinien für die jeweilige Feier; d. h. der Text der Predigt oder der biblische Leseabschnitt wird unter deutlicher Rücksichtnahme auf das alte Evangelium des Tages gewählt. Sollte sich aber auch diese Wegweisung als eine zu enge Schranke fühlbar machen, so halte man wenigstens an dem Gesetze fest: Der verwendete, mehrstimmige Choral füge sich in den geschlossenen, einheitlichen Gedanken, der der gesamten Feier (als Ganzem und in allen ihren Teilen) zugrunde liegt, organisch ein!

Ist dies erreicht, dann mag sich der Kunstgesang (auch als Einzelgesang) nun auch in anderen Formen frei ergehen, doch immer nach Maßgabe harmonischen Zusammenklangs mit der gesanglichen Betätigung der Gemeinde. Damit sind wir nun zu dem Thema hingelenkt worden, das, wenn ich recht sehe, für diese Versammlung im Vordergrunde des Interesses steht, zur Verwendung der Bachschen Kirchenkantate im Gottesdienst.

Digitized by Google

3.

Über die musikalische Seite der Frage wird wohl mein Herr Mitreferent alles Nötige sagen. Er wird uns gewiß auch die technischen Schwierigkeiten nicht verschweigen, mit denen wir zu ringen haben. Mir sei es erlaubt, zunächst Albert Schweitzers Aufstellungen zu erwähnen, der uns (S. 821) die Bachschen Kantaten namhaft macht, deren Wiedergabe (im Ganzen oder in einzelnen Teilen) verhältnismäßig leicht genannt werden kann, insbesondere die, zu deren Wiedergabe nicht notwendig ein Orchester gehört.

Sehr erheblich sind die Hindernisse, die uns die Texte verursachen. Woldemar Voigt und Rudolf Wustmann haben uns in dieser Richtung dankenswerte Handreichung geleistet. Aber wir werden von vornherein feststellen dürfen, daß in vielen Fällen die Textschwierigkeiten unüberwindlich sind.

Der Notstand ist nicht der, daß die Sprache Henricis, Picanders, Salomo Francks nicht unsre Sprache ist. Darin liegt an sich eher eine Empfehlung. Es ist m. E. ganz in der Ordnung, daß, abgesehen von der Predigt, die sich als Gegenwartszeugnis durchaus in den Bahnen der gebildeten Ausdrucksweise unsrer Zeit bewegen soll, — alle anderen im Gottesdienste verwendeten Mittel die Patina eines vergangenen (wenn möglich, klassischen) Zeitalters an sich tragen. Schleiermachers Grundsatz, eine Liturgie sei um so unbrauchbarer, je moderner sie sei, entspricht durchaus unserm liturgischen Gefühl und Urteil. In unserm Gesangbuch sollen die Bekenntnisse und Gebete der Väter aus 4 oder 8 Jahrhunderten, so weit irgend möglich, unangetastet bleiben. Die Gemeinde hat ein Anrecht auf diese Mannigfaltigkeit der Zungen, diesen Reichtum ihrer Geschichte, der in ihren einzelnen Strömungen und Richtungen wie in den unterschiedlichen Persönlichkeiten obendrein fortlebt.

Allein mit den Texten der Bachschen Kantaten hat es doch noch seine besondere Schwierigkeit. Hier ist mit der Glättung des einzelnen Wortausdrucks, mit der Beseitigung auffälliger, ästhetischer Anstöße — so schwierig schon diese häufig ist — noch nicht viel erreicht. Das eigentliche Ärgernis liegt gar-

Digitized by Google

nicht in der altmodischen Wortwahl oder dem verunglückten Satzgefüge oder dem Mangel an Poesie; er liegt in der eigentümlichen, fremdartigen Farbe, Ausprägung und Stimmung der Frömmigkeit, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts weithin herrschend gewesen ist, z. B. in der Form der Jesusliebe, die, sei sie zärtlich, sei sie leidenschaftlich, sich oft auf einer Linie bewegt, zu der dem Durchschnitt unsrer Mitchristen jeder Zugang fehlt.

Man wird sagen: das ist doch auch bei vielen Erzeugnissen der kirchlichen Lyrik in unserm Gesangbuche der Fall, die demselben Zeitalter oder auch einem anderen entstammen. Und zu diesen Ergüssen frommer Stimmung hat das Kirchenvolk von heute schon lange ein Verhältnis gewonnen. Wir sind, — ich will es so ausdrücken — heute „gebildet" genug, um uns auch in diese Bahnen der Andacht gelegentlich finden und uns, unbeschadet unsrer andersartigen Grundstimmung, wenigstens vorübergehend an solchen Erzeugnissen aufrichtig freuen und erbauen zu können. Schließlich geht es uns doch auch biblischen Bekenntnissen und Frömmigkeitsäußerungen gegenüber ganz ähnlich; eine gewisse Anpassung und Umsetzung in unsern Erfahrungsbereich muß auch da Platz greifen.

Indessen ist die Lage der Dinge hier doch vielfach eine andere. Bei unserm Gesangbuch handelt es sich um alten Besitz und lange Gewöhnung; auch hilft uns eine verständige Wahl und Beschränkung dazu, wirklich Unübertragbares und Ungesundes einfach zu meiden. Dagegen will die Bachsche Kantate sich ihren Platz in unserm Gottesdienst an den meisten Orten erst noch erobern, und eben das wird ihr durch die Eigentümlichkeit ihrer Geistesart, die, vollends in ihrer musikalischen Urgestalt, weder kirchlichen noch deutschen Ursprungs ist, außerordentlich erschwert. Geht das Bibelwort etwa einmal in der Verstiegenheit des frommen Zeugnisses über die Mittellinie des Anwendbaren und Nachzuerlebenden hinaus, so bleibt dem Prediger die Möglichkeit der Deutung und umschreibenden Rechtfertigung. Dazu kommt, daß in der Kantate die häufige Wiederholung derselben Gefühlsäußerung, derselben Worte, vor allem in den Arien, — an sich schon für Viele schwer ver-

Digitized by Google

ständlich und eingängig, — die Aufnahme in unser Bewußtsein nicht erleichtert.

Doch eins will daneben noch besonders beachtet sein. Hätten wir es bei der Einführung der Kantaten überall nur oder vorherrschend mit Hörern zu tun, die dem kirchlichen Leben und seinen mannigfaltigen Ausdrucksformen seit lange innig anhangen, so würde der Weg uns um vieles geebneter sein. Nun aber geht es uns eingestandener Maßen auch darum, solchen, die den Geschmack und das Bedürfnis für kirchliche Gemeinschaft und gottesdienstliches Erleben mehr oder weniger verloren haben, diese hohen Güter lockender und anziehender zu machen. Wir müssen mit „Gästen und Fremdlingen" rechnen, die den musikalischen Genuß der Kantate schätzen oder schätzen lernen, die aber zu den Texten Bachs vielleicht eine Stellung einnehmen, wie wir alle sie etwa Mozarts Opern gegenüber behaupten, deren vielfach läppischen oder doch ganz minderwertigen Wortlaut wir um der himmlischen Töne willen getrost in Kauf nehmen.

Ich brauche kein Mißverständnis zu fürchten. An den Texten Bachscher Kantaten hat sich unser verewigter Freund Rudolf Wustmann, wie mir seine Gattin schreibt, noch in den letzten Stunden seines schmerzenreichen Lebens herzlich erquickt. Und ein Ähnliches wird mir auch von anderen Lesern jenes Textbuches ernsthaft versichert. Aber auf Geister dieser Art kann unsre Kirche in der großen Mehrzahl der Fälle leider nicht zählen. Und es entspricht weder der Würde noch den Absichten der evangelischen Kirche, in ihre Gottesdienste Bestandteile aufzunehmen, die von den Beteiligten zur Not als Kuriositäten ertragen, im ganzen aber doch als Fremdkörper empfunden und, soweit es sich um die Texte handelt, innerlich abgelehnt werden. —

Es ist notwendig, sich diese Schwierigkeiten recht deutlich zu vergegenwärtigen. Nicht, damit wir die Flinte ins Korn werfen. Keine Rede davon. Bachs Kantaten können nur in der Kirche so zur Geltung kommen, wie der Meister es gewollt hat. Im Konzertsaale kann das niemals gelingen. Wissenden darf ich noch mehr sagen: der Kirchenraum genügt

Digitized by Google

hier nicht, nur der kirchliche Gottesdienst schafft den Rahmen, der zu diesen Werken gehört. Der Zusammenhang mit Schriftwort, Gemeindelied, Predigt ist nicht nur unschätzbar wertvoll; er ist in vielen Fällen die Voraussetzung zum Verständnis der Absichten Bachs und damit zur Wirkungsmöglichkeit seiner Schöpfungen.

Also bleibt uns gar keine Wahl. Wollen wir dieses kostbare Vermächtnis nicht einer neuen Vergessenheit verfallen lassen, so muß ihm die Kirche den Eintritt in das Heiligtum ihrer Feierstunden gewähren. Dann aber sind einige Schutzmaßregeln angezeigt, die ebenso den Werken wie der Gemeinde, für die sie geschaffen wurden, zum Besten dienen sollen.

1. Beschränkung in der Auswahl, auch und namentlich unter Berücksichtignng der Textfrage. Zwischen 1712 und 1734 sind Kantaten entstanden, denen besonders mißliche Dichtungen zu Grunde liegen. Als Ideal gelte uns die auf Bibelwort und Choralstrophen sich gründende Tonschöpfung. Das in sich Vollkommenste bietet daneben z. B. der Actus tragicus („Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit").

2. Die Choralkantate muß vor der Chorkantate, die Chorkantate muß vor der Solokantate den Vortritt haben. Den Vortritt — zunächst im erziehlichen Sinne. Erst wer mit den Choral- und Chorkantaten vertraut geworden ist, wird ein Verhältnis zu den Solokantaten gewinnen. Aber auch einer Hörerschaft von Kennern wird im Gottesdienst das gleiche Werturteil immer noch nahegelegt sein. Der Solokantate haftet mehr Vergänglichkeit an, mehr begrenzter Zeitgeschmack, mehr Rücksicht auf die zufälligen Umstände der Schöpfungsstunde. Die Tatsache, daß die Solokantate unter Umständen leichter zur Aufführung zu bringen ist, ändert an der mangelnden Gemeindemäßigkeit vieler dieser Werke nichts.

Ich halte Philipp Spittas Urteil über die unkirchlichen Subjektivismen in manchen Kantaten für engherzig. Aber ein gutes Korn Wahrheit liegt in seiner Anschauung. Nehmen wir als Beispiel die Sopranarie „Ich wünschte mir den Tod, wenn du, mein Jesu, mich nicht liebtest" aus der Kantate „Selig ist der Mann". Das Stück ist von wundervoller

Digitized by Google

Leidenschaft durchtränkt; ich verzichte darauf, seinen Wert zu würdigen. Aber in einen Gottesdienst von heute verpflanzt, wird es nur sehr schwer zu befriedigendem Eindruck gebracht werden. Nicht die Kraft der Temperamentsäußerung verhindert das, sondern die Seltenheit des Erlebnisses, aus dem dieser lodernde Erguß von überwältigender Echtheit und Wahrheit geboren wurde. — Als mißlich empfinden Viele vor allem den Vortrag von Worten Christi in einer an die außerkirchliche Kunst gar zu störend gemahnenden, ausgedehnten Koloratur.

Oder ein Beispiel aus einer Chorkantate. Das Duett „Komm, mein Jesu, und erquicke" aus „Ich hatte viel Bekümmernis" gehört sicherlich zu den Perlen seiner Art. Aber um es ganz werten zu können, muß man nicht nur die Hoheliedpoesie in ihrer geistlichen Umdeutung geschichtlich verstehen; man muß auch im Stande sein, irgend einen Zustand im eigenen inneren Leben mit diesem Zwiegespräch der „in ihren Jesum verliebten Psyche" in Beziehung zu setzen. Vollends aber fragt man sich: welches soll der Rahmen kirchlicher Feier sein, in den sich dies Duett und damit die Kantate als solche aufs natürlichste einordnen ließe?

3. Notwendig ist ohne Zweifel in vielen Fällen die Kürzung der Kantate, z. B. durch Ausscheidung eines oder mehrerer Rezitative, so bedenklich das auf den ersten Blick erscheinen mag, und so überzeugt wir alle sein werden von dem hohen religiösen Werte vieler dieser Tonpredigten und -gebete.

4. In den Dakapo-Arien empfiehlt sich durchweg der Verzicht auf die Wiederkehr, der ja auch manches Mal logisch gerechtfertigt, wenn nicht geboten ist.

Endlich 5. als das wichtigste Erfordernis betrachte ich die geduldige und planmäßige Erziehung der Ausführenden wie der Empfänger durch die Presse, durch Kommentare (wie sie z. B. Dr. Heuß, Otto Richter und andere zu geben wissen), durch geeignete Gestaltung der Textzettel, vor allem doch durch die praktische und verständige Ausführung. — Dies die unumgänglichen Vorsichtsmaßregeln.

Ob die Kantate vor die Predigt tritt, ihr den Weg zu den Herzen zu bahnen; oder ob sie der Kanzelrede folgt, um deren

Digitized by Google

wesentlichen Inhalt eindrücklich in den Gemütern zu befestigen; ob sie — wie es im Falle der zweiteiligen Kantate das Gegebene ist — die sonntägliche Betrachtung umrahmt, ist von Fall zu Fall zu entscheiden. Leicht ist die organische Eingliederung durchaus nicht immer. Wir sind darin noch Lernende, ja Tastende.

Zu erwägen ist, ob wir nicht auch Szenen aus den Passionen als Kantaten in den Gottesdienst aufnehmen könnten, und zwar nicht nur in der Passionszeit.

Zum Schluß wollen wir den Blick noch einmal der allgemeinen Frage zukehren: die reichere musikalische Versorgung des Gottesdienstes. Wir denken noch einmal an unsern Bruder-Slowak in der schlesischen Dorfkirche. Was wir erreichen möchten, ist dies, daß die Stimme Gottes, die durch das Wort von uns Predigern selten, und auch dann oft recht matt und dünn, zu unsern Mitchristen dringt, durch der Töne Allgewalt eindringlich, unwiderstehlich, überwältigend sich bezeuge. Das Andere aber ist uns ein nicht minder großes Anliegen: wir möchten es dahin bringen, daß unsre großen Meister uns und unsresgleichen auf mächtigen Schwingen emportragen vor das Angesicht des ewigen Gottes, in dessen Dienst sie gestanden. Ich will es aufs bescheidenste aussprechen — die Andachtsmöglichkeit, für den einzelnen wie für die Gesamtheit der Kirchgänger, in unsern Gottesdiensten ein wenig zu erhöhen, das wirkliche Feiern und Anbeten anbahnen zu helfen, das ists, was wir wollen.

Musik allein macht das freilich nicht. Eins muß vor allem uns wieder zu eigen werden: Augenblicke völliger Stille, in denen niemand redet und nichts tönt, so daß die Seele volle Freiheit hat, Gott zu suchen und sich ihm zu neigen; so daß Gott uns zu finden vermag durch eine offene Tür. Wir lechzen nach solchem Erleben. Aber, wenn wir davon absehen, so ist der Tonkunst in unserm Gottesdienst allerdings eine Macht verliehen, die uns zwingt, ihr auch einen größeren Machtbereich zu sichern.

Digitized by Google

Seien wir gewiß, ein gutes Stück von der Zukunft — nicht des Protestantismus (der ist ein unsterbliches Prinzip), aber der evangelischen Kirche — hängt an der Erfüllung dieser Hoffnung: Mehr Feier, mehr Andacht, mehr Anbetung in unserm Gottesdienst!

Prof. Otto Richter (Dresden):

Den tiefdurchdachten Ausführungen meines verehrten Herrn Vorredners möchte ich noch ein Weniges hinzufügen. Ich werde mich kurz fassen, das liturgische Gebiet nicht ausführlicher berühren, auch die Aufgaben des Chor-, Altar- und Gemeindegesanges sowie des Orgelspiels und der Instrumentalmusik im Einzelnen unerörtert lassen. Desgleichen bitte ich mir zu gestatten, die ländlichen Verhältnisse heut ausschalten zu dürfen. Ich möchte vielmehr eine Sache zur Sprache bringen, die mit unsrer Tagesordnung in unmittelbarem Zusammenhang zu stehen scheint. Es gilt gewisse Vorbedingungen zu erörtern, von deren Erfüllung eine musikalische Bereicherung unsrer Gottesdienste meines Erachtens wesentlich abhängen wird. Es gilt gewisse Vorschläge zu machen, die sich auf nüchterne, vielleicht harte Tatsachen gründen, auf Tatsachen, die mit der Verarmung unseres gottesdienstlichen Musiklebens eng zusammenhängen. Meine Worte werden zur Feierstimmung des heutigen Tages vielleicht in einigem Gegensatze stehen. Schon aus diesem Grunde scheint mir ein Appell an Ihre freundliche Nachsicht dringend geboten.

Die Reformation hatte der Musica sacra prachtvolle Aufgaben zugewiesen. Luther dachte nicht daran, ihr Fesseln anzulegen, — wir wissen das alle. Schon als Eisenacher Kurrendaner hatte er höchstwahrscheinlich die a cappella-Werke der Niederländer kennen gelernt, wenn er auch — nebenbei gesagt — durch schönen Gesang der Frau Cotta kaum aufgefallen sein wird, denn der Knabe zählte damals bereits 15 Jahre, wird also vermutlich im Stimmwechsel gestanden haben. Doch dies nur ganz nebenbei! Ein Bewunderer nieder-

Digitized by Google

ländischer kontrapunktischer Kunst ist er jedenfalls geblieben, ja er rechnete sie zu den vollkommensten Offenbarungen Gottes. Flammende Begeisterung ergriff ihn, wenn er von den kultischen Aufgaben der Musik sprach, flammender Zorn packte ihn, wenn er sah, daß hierbei am falschen Orte gespart wurde. „Ein Schulmeister (d. i. Gymnasialrektor) muß singen können, sonst sehe ich ihn nicht an" ... „man soll auch junge Leute zum Predigtamte nicht verordnen, sie haben sich denn auf der Schule (d. i. dem Gymnasium) in dieser Kunst wohl versucht und geübt".... „Kehre dich nicht daran, daß jetzt der gemeine Geizwanst die Kunst so hoch verachtet" usw. Das sind nicht mißzuverstehende Worte. Dabei ist zu bedenken, daß Luther unter „singen" wahrscheinlich eine musikalisch-kompositorische Betätigung verstand. An die Ratsherrn schreibt er: „Wenn ich Kinder hätte und es vermöchte, so müßten sie nicht allein die Sprachen und Historien hören, sondern auch singen und die Musika mit der ganzen Mathematika lernen". Das ist die Forderung praktischer und wissenschaftlicher Musikdurchbildung für die Gymnasiasten. Und es wurde Ernst gemacht mit solcher Forderung. Die Wittenberger Schulordnungen sprechen hierin eine deutliche Sprache. Die Musik galt in den Lateinschulen als Wissenschaft. Für das Erfassen ihrer Geheimnisse war die allgemeine geistige Begabung ebenso maßgebend wie z. B. für die Aneignung der Regeln der Prosodie zum Zwecke der Anfertigung lateinischer Verse. Infolge des von Luther betonten Zusammenhanges der Musik mit der Mathematik war eine Befreiung von ihren Unterrichtsstunden ebenso ausgeschlossen wie von denen der mathematischen Fächer. Als höchstes Ziel des täglichen Gesangunterrichtes galt das „artem lernen", das Singen vom Blatt. Zum Lehrstoff gehörte nicht nur das ganze Gebiet des gregorianischen Chorals (Hymnen, Responsorien, Introiten usw.), sondern vor allem auch die umfangreiche Literatur des 4- bis 8stimmigen Figuralgesanges der damaligen Periode, die für den Gottesdienst benötigt wurde[1]). Kein Wunder, daß bei solcher Disziplin die

[1]) Vgl. Fr. Sannemann: Die Musik als Unterrichtsgegenstand in den Evangel. Lateinschulen des 16. Jahrh.

Digitized by Google

Schülersingechöre bald zu hoher Blüte gelangten, daß es im Hauptgottesdienste der Lutherzeit 7 bis 8 Chorgesänge gab, ja daß man vom Singchore, entsprechend der reich erblühenden Motettenliteratur, sonntäglich 2 bis 3 neue Stücke erwartete, daß kein liturgischer Akt der Kirche, auch keine Trauung, keine Taufhandlung, keine Beerdigung, keine Vesper, keine Festtagsmette, kein Wochengottesdienst ohne Mitwirkung der Chorschüler denkbar war. Nach Johannes Rautenstrauch[2]) lassen sich die liturgisch-musikalischen Formen des Gottesdienstes der Lutherzeit für die sächsischen Lande wie folgt skizzieren: In dem sonn- und festtäglichen Hauptgottesdienste wurden Introitus, Kyrie und Gloria meist dem Kunstgesange zugewiesen, ein Brauch, den man noch später an vielen Orten festgehalten hat. Nach der Epistel folgte in kunstvoller Form eine Motette oder Prose. Zuweilen wurde dieselbe auch durch einen deutschen Gesang ersetzt. Der Evangelien- Lektion und den Abkündigungen schloß sich das Glaubensbekenntnis der Gemeinde an, eingeleitet durch den Gesang des Liturgen: »Credo in unum Deum!« In die Absingung des „Glaubens" teilten sich Chor, Orgel und Gemeinde. Der Chor sang das lateinische »patrem« meist in kunstvollem, polyphonem Tonsatze, während die Gemeinde des aus drei Versen bestehenden Lutherschen Glaubensliedes sich bediente. Das »symbolum canere«, welches ein Zwischenspiel zwischen Chor- und Gemeindegesang bildete, unterblieb, namentlich zu Festzeiten. Nicht selten wurde der Glaube nur deutsch von der Gemeinde gesungen. Der Gemeindegesang lehnte sich dabei, wie bekannt, an den Chorgesang an. In der ersten Zeit war er unisono ohne alle Begleitung angestimmt worden, geradeso wie in der katholischen Kirche zu Ausgang des Mittelalters. Wo aber ein Chor zur Verfügung stand, also in fast allen städtischen Kirchen, trat der kirchliche Volksgesang zunächst noch völlig zurück. Die Orgel kam als Stütze für die Kirchenlieder zuerst und auf längere Zeit hinaus absolut nicht in Betracht. Sie präludierte auf Pfarr- und Chorgesang und musizierte im Wechsel mit dem Chore, so gut sie es ver-

[2]) Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen (14. bis 19. Jahrh.).

Digitized by Google

mochte. Von dem, was den Sängern damals zugedacht wurde, gibt die Joh. Walthersche Motette „Nun bitten wir den heiligen Geist", die wir heut nachmittag hören werden, einen deutlichen Begriff. Sie entstammt dem von Luther und Walther 1524 in Wittenberg veröffentlichten „Geistlichen Gesangbüchlein", dem ersten offiziellen mehrstimmigen Choralbuche der evangelischen Kirche und ältestem Denkmale vielstimmigen Gesanges, das die protestantische Kirche besitzt. Auf den Gemeindegesang wird in diesem Tonsatze, wie man alsbald wahrnehmen wird, keinerlei Rücksicht genommen. Das Mitsingen der Gläubigen war in jenen Stücken von vornherein dadurch ausgeschlossen, daß die Choralmelodie im Tenor, nicht im Diskant, lag. Es handelt sich hier also um Choral-Motetten, die vom Chore gesungen und von der Gemeinde vielleicht mitgemurmelt wurden, um 4- und 5stimmige Tondichtungen mit einem Cantus firmus, wie sie in der geistlichen und weltlichen Musik jener Zeit üblich waren. „Mit bräutlichem Entzücken", sagt Dr. Fr. Alt in seinem „Christlichen Kultus", „vereinigte sich in dieser Musik die Würde des alten Unisono-Gesanges mit der Anmut der neueren Harmoniefülle. Mit bräutlichem Entzücken schmiegte sich das mutwillige, aber anmutige Kind der Weltlust, die Harmonie, sinniger und andächtiger geworden, an den ernsten Mann, den Cantus firmus, und vergaß in seinem Anschauen die vormaligen Tändeleien. Und der bisher strenge und schroffe Mann schaute mit freundlicher Würde auf die Braut herab und lächelte". „Der Künstler Luther war hier mit dem Reformator durchgegangen", meint A. Schweitzer in seinem Bachbuche. Er hatte der Kunst des Chores einen Freibrief ausgestellt, ihr im evangelischen Kultus einen Platz als selbstberechtigte freie Größe angewiesen, allerdings zunächst auf Kosten des Gemeindegesangs. Jedenfalls waren den Chören hohe und lohnende, sich beständig steigernde Aufgaben zugewiesen, die sie in Sonntags- und Wochengottesdiensten sowie bei ihren Singumgängen fleißig wahrzunehmen hatten. In kleinen Gemeinden werden die Schüler sich ja in bescheidener Weise betätigt und vielfach nur den unisonen Choral angestimmt haben. Doch geht aus der Mansfelder Kirchen-

Digitized by Google

ordnung des Generalsuperintendenten Menzel hervor, daß die Pflege des Kunstgesanges sich damals auch auf ganz kleine Orte erstreckt haben wird. In den städtischen Kirchen hatte der »Chorus musicus« fast überall die Führung, fast überall war er dort das wichtigste musikalische Organ des Gottesdienstes, der Lehrmeister der Gemeinde, der Repräsentant der allgemeinen, der idealen Kirche. Als später aus dem Chorale neue Kunstformen erblühten, die Kantoreigesellschaften immer mehr an die Seite der Schülerchöre traten und eine, für unsere heutigen Begriffe staunenswerte Tätigkeit, auch in kleinen Städten entfalteten, als trotz des Blutes und der Tränen, der Verarmung und Verzagtheit, die mit dem 30-jährigen Kriege über unser Vaterland hereinbrachen, die Schülerchöre und Kantoreien, und mit ihnen die Stadtpfeifereien einen immer regeren Anteil am gottesdienstlichen Leben nahmen, als Scheidts »Tabulatura nova« der Orgel eine selbständige Stellung im Gottesdienste zuwies, als die Orgel durch Bach ihr Königin-Gewand erhielt, als die Thüringer Kurrende-Motette sich mehr und mehr entwickelte, als der Choral Luthers die ausgedehnten mehrteiligen Formen, wie die Passionsmusiken, überhaupt die „Historien" der großen Kirchenfeste durchdrang und schließlich in den wunderbaren Choral-Kantaten Bachs die Gipfelung seiner Bedeutung erreichte, und dies durch unsre Schülerchöre, Kantoreien und Stadtpfeifereien auch kleineren Gemeinden wie etwas Selbstverständliches regelmäßig vermittelt wurde, da erlebte die Musica sacra eine Zeit, gegen die unsre heutige fast wie im Bettlergewande erscheint!

Wir wollen auf die Ursachen des rapiden Verfalles, der dann eintrat und dem erst die Mitte des 19. Jahrhunderts Halt gebot, nicht ausführlicher eingehen. Der Rationalismus verfuhr barbarisch, zerstörte das festgefügte kirchliche Chorwesen und verbannte ganze Kunstformen aus dem Kultus. Um die Pflege des Gemeindegesanges hat er sich ja Verdienste erworben, die ihm willig zuerkannt werden sollen. Die Schülerchöre aber sind durch seine und des Pietismus Schuld größtenteils ihrer materiellen Grundlage verlustig gegangen und in Trümmer gesunken, das 19. Jahrhundert gab ihnen den Todes-

Digitized by Google

stoß. Nur noch in Leipzig und Dresden (in Thomasschule und Kreuzschule) bestehen Sänger-Alumnate. Nur noch in Torgau, Halle, Zwickau, Zittau und anderen wenigen Orten gibt es Gymnasialchöre, die sich ihrer ruhmreichen Vergangenheit bewußt sind und im Gottesdienst noch erfolgreich arbeiten. In Wittenberg, dieser alten Zentrale protestantischer Kirchenmusik, schreitet die Loslösung vom Gymnasium langsam aber sicher fort. In Eisleben sind die Spuren Georg Rhaws längst verweht. Im allgemeinen wird gesagt werden müssen, daß der Gymnasialchor als Kirchenchor bis auf wenige Reste verschwunden ist. Beklagen wir dies schon im Interesse der Schule, so noch mehr im Interesse der gottesdienstlichen Kunst. Denn die meisten Gemeinden haben jetzt keinen Chor mehr, der Sonntag für Sonntag einen geregelten Dienst täte, und Hermann Kretzschmar ruft mit Recht aus[1]: „Hätten die Juristen und Theologen, die in den Gemeinderäten und Stadtbehörden saßen, das rechte Herz für die Musik gehabt, so wären diese Kirchen- und Schulchöre seinerzeit nicht abgeschafft, sondern nach Forkels Vorschlag aufgebessert worden".

Wohl hat nach dem Grundsatz historischer Rekonstruktion die evangelische Kirche nun versucht, die Verbindung mit den liturgischen Ordnungen der Reformationszeit wieder herzustellen. Ein günstiges Ergebnis dieser Versuche läßt sich aber bisher nicht absehen. „Die liturgische Wissenschaft hat", wie Kretzschmar sagt, „in den meisten Landeskirchen zwar vervollständigte, zum Teil nur mangelhaft vervollständigte Agenden durchgesetzt, ein großer Teil der Geistlichen aber versteht ihren Zweck nicht. Jene hat Chorordnungen ausgearbeitet, die meisten Kirchen haben keinen Chor, der Sonntag für Sonntag die Figuralmusik zu leisten vermag. In den Neuausgaben Tunders, Hammerschmidts, Heinrich Schützens, Rudolf Ahles und anderer alter Meister ist eine Musik wieder zugänglich, die auch für bescheidene Dorfkirchen paßt, niemand benutzt sie. Der Geist Luthers, der unmusikalische Theologen nicht ansehen wollte, der Sparsamkeit an der Musik für Scharrhanserei erklärte, ist

[1]) In „Musikalische Zeitfragen".

Digitized by Google

das nicht, sondern immer noch der alte, nur um die Predigt besorgte Rationalismus, durch den ein wundervoller Bau in Trümmer ging. Ohne Errichtung von besoldeten und disziplinierten Chören, die durch freiwillige Kirchengesangvereine nicht zu ersetzen, aber keinesfalls unerschwinglich sind, ohne umsichtige Instruktionen an die Lehrerseminare, die Gymnasien nnd Universitäten droht die ganze liturgische Reform der protestantischen Kirche zu scheitern und ein wichtiges Mittel der Erbauung und der Stärkung kirchlichen Sinnes, eine gute Gelegenheit zur inneren und äußeren Hebung der Musik verloren zu gehen".

In dankenswerter Weise ist auch der Evangelische Kirchengesangverein für Deutschland seinerzeit in die Bresche getreten. Seit dem Lutherjahre 1883 tut er zweifellos wertvolle, von idealen Gedanken getragene, praktische Arbeit. Auf seinen großen Kirchengesangvereinstagen werden fortgesetzt wichtige Referate über grundlegende liturgische Fragen erstattet und dabei jedesmal die in der betreffenden Landeskirche geltenden liturgischen Ordnungen im Festschmucke heiliger Tonkunst vorgeführt. In einigen seiner Landesverbände gibt es musikalische Konferenzen der Geistlichen und Kirchenmusikbeamten, liturgische Fortbildungskurse für Pastoren, Kantoren und Organisten, Kirchenmusikbibliotheken, die auch Chorstimmen ausleihen und anderes mehr. Auch können die Kirchengesangvereine bis zum gewissen Grade als moderne Erneuerung der alten Kantoreien angesehen werden. Unmöglich wäre es daher nicht, daß nach dem Kriege der Evangelische Kirchengesangverein für Deutschland einen neuen Aufschwung nähme und die Hoffnungen noch erfüllte, die bei seiner Gründung — heute vor 34 Jahren! — von begeisterungserfüllten, treuen Männern, unter ihnen Hallwachs, Köstlin und von Liliencron, gehegt worden sind. Bisher freilich haben sich bei vielen seiner Chöre immer wieder die bekannten Kinderkrankheiten gezeigt: die Not um Männerstimmen, die Ungleichheit gesanglicher Vorbildung ihrer Mitglieder hat nicht wenigen Vereinen und ihren Dirigenten die Arbeit außerordentlich erschwert und es oft zu keiner künstlerischen Entfaltung, vor allem zu keiner regelmäßigen Betätigung

Digitized by Google

im Gottesdienst kommen lassen. Ich darf hierbei wohl aus Erfahrung sprechen. Während manche, auch ländliche Chöre, nicht selten einen rührenden Sangeseifer entfalten, sind viele Kirchengesangvereine in den Städten noch immer auf ein paar, durch stereotypen Gebrauch abgenützte Festtagsmotetten, Lieder oder Doxologien angewiesen, anstatt wirklich wertvolle Kirchenstücke in reichem Wechsel und tüchtiger Auswahl darbieten zu können. Manche Chöre singen nur 5 bis 6 mal im Jahre, die zweiten Feiertage der hohen Feste entbehren oft des Schmuckes der Chormusik. Die verschlossenen Schleusen der alten a cappella-Kunst bleiben in vielen Gotteshäusern noch immer ungeöffnet. Es fehlt, auch in Großstadtkirchen, an geschulten Kräften, es fehlt vor allem an dem unbedingt nötigen Probenbesuch, zu dem die Sänger, auch die Männerstimmen, verpflichtet werden müßten. Mancher Dirigent muß sich seine Leute noch immer zusammenbetteln. Die Schätze alter und neuer Chormusik liegen offen da wie ein blühender Frühlingsgarten, praktische, bis ins kleinste bezeichnete Partituren und Stimmen sind genug vorhanden. Man halte aber einmal Umfrage, wieviel Chöre bis zum August 1914 etwa 6- oder 8stimmige Motetten von Schütz, Hammerschmidt, Christoph oder Michael Bach im Gottesdienste gesungen haben, oder solche von Brahms, Dräseke u. a. Man frage, wieviel Vereine auch einmal unsere Abendmahlsfeiern mit weihevollen Gesängen bedenken konnten. Die liturgischen Akte auf den Friedhöfen sind gesanglich ebenfalls noch immer verarmt geblieben. Das in den Begräbniskapellen, Krematorien und an den Gräbern heut noch immer Gebotene kann keinen Vergleich mit der Trauermusik unsrer Altvorderen bestehen. Gesänge wie die 7stimmige Choralmotette „Jesaia, dem Propheten" von Vulpius und das kostbare Stück von Georg Rhaw (mit Blas- und Streichinstrumenten), das heute nachmittag erklingen wird, wurden einst während der Kommunion gesungen, bei der Darreichung des Kelches. Wir wissen durch Bernhard Friedrich Richter, daß die Bach-Motetten „Der Geist hilft unsrer Schwachheit", „Jesu, meine Freude", „Fürchte dich nicht", vielleicht auch „Singet dem Herrn!" ursprünglich Beerdigungsgesänge waren. Heute sind die

Digitized by Google

Männerquartette „Über allen Wipfeln ist Ruh“ und „Stumm schläft der Sänger“ an ihre Stelle getreten. Des Brahmsschen „Begräbnisgesanges“ mit Blasinstrumenten scheint sich bei Trauerfeiern auch niemand zu erinnern. Man halte vor allem einmal Umfrage, wieviel Kirchen es zu einer wirklich zielbewußten Bachpflege bisher gebracht haben, obwohl nicht nur in den Chorälen und Liedern, sondern gerade in den Kantaten des Thomaskantors sich so viel schlichte und eingängliche Gottesdienstmusik findet und eine Reihe motettenartiger Kantatensätze zur Not auch mit Orgel oder einem ganz bescheidenen Orchester ausführbar sind. Das vom Kirchenchorverbande der sächsischen Landeskirche in Vorbereitung befindliche Chorbuch verheißt Choräle, geistliche Lieder, Motetten- und Kantatensätze Bachs in praktischer Darbietung[1]). Es wird hoffentlich beste Dienste tun und auch kleineren Chören unmittelbar zur Hand gehen. Das so unendlich wichtige Gebiet des Wechselgesanges ist von vielen Chorvereinen ebenfalls noch wenig oder garnicht betreten worden und der Gemeindechoral, weil ihm belebende Abwechselung und künstlerische Steigerung fehlten, das geblieben, was er in vielen Kirchen vorher war, ein Chloral — Schlafmittel! Oder seine Gebilde wurden durch zu laute Orgelbegleitung, besonders bei den Abendmahlsfeiern, beschwert, gefesselt und erdrückt. Die Klagen über eine Vereisung und Vergletscherung des Gemeindegesanges durch zu starres Orgelspiel sind ja nicht neu. Die Theologen Klaus Harms und Wilhelm Nelle, der Musiker Eduard Grell u. a. haben sie bereits erhoben. Ihrer warnenden, wenn auch zum Teil einseitigen Stimmen sollten unsere Orgelmeister immerhin eingedenk sein. Der natürliche Führer des Gemeindegesanges ist und bleibt der Chor, der regelmäßig dienstuende Knabenchor. Der aber ist eben nur noch an verhältnismäßig wenigen Orten vorhanden oder kann sich nicht genügend auswirken.

Kein Wunder, daß daher in der letzten Zeit, und gerade aus der Mitte des Deutsch-evangelischen Kirchengesangvereins heraus, immer erneut der Wunsch laut geworden ist, die Pflege

[1]) Redigiert von Paul Stöbe.

Digitized by Google

der gottesdienstlichen Chormusik auf kräftigere Schultern zu legen, als sie im Durchschnitt unsere freiwilligen Kirchenchöre bieten können, und so die Voraussetzungen endlich erfüllt zu sehen für eine reichere, eine regelmäßige liturgische Betätigung unserer Chöre. Kein Wunder, daß immer wieder in den letzten Jahren die Frage aufgeworfen worden ist, ob es möglich und geraten sei, für eine Wiedererweckung der alten Schul-, besonders der alten Alumnatschöre mit ihren täglichen Proben und ihrer steten Singbereitschaft sich einzusetzen! Vier Kirchengesangvereinstage haben sich mit dieser Angelegenheit bereits befaßt, ohne zu einem positiven Ergebnis zu gelangen. In dem Referate, das Friedrich Sannemann dem 18. deutschen Kirchengesangvereinstage über die Beziehungen der Gymnasien zur Kirchenmusik erstattete, heißt es: „Eine Wiederholung des alten Verhältnisses zwischen Schule und Kirchenmusik ist zwar nicht möglich, wohl aber kann die Kirche ihr musikalisches Bedürfnis in einer bestimmten Richtung befriedigen, durch Gründung von Alumnaten in Verbindung mit höheren Schulen (nach dem Vorbilde der Alumnate der Thomasschule in Leipzig und der Kreuzschule in Dresden), möglichst in Universitätsstädten, damit die auch vom evangelischen Oberkirchenrat zu Berlin geforderte musikalische Ausbildung der Theologen durchgeführt werden kann und so der Kirche in ihren Behörden, ihren Pfarrern und ihren Gliedern ein Geschlecht heranwächst, das die Kirchenmusik nicht mehr als berechtigten Luxus, sondern als notwendiges Lebenselement ansieht. Gleichzeitig ist dadurch befähigten, aber unbemittelten Knaben jeden Standes die Möglichkeit gegeben, einen ihren Fähigkeiten entsprechenden Lebensberuf zu ergreifen.“ Auch Wilhelm Nelle äußerte sich anläßlich des 12. Westfälischen Kirchengesangvereinstages in ähnlichem Sinne. Nelle hält es zunächst für dringend wünschenswert, daß die Kenntnis der Geschichte des Zusammenhanges zwischen dem Leben der Gottesdienste und der alten Schülerchöre der evangelischen Kirche endlich in den weitesten Kreisen verbreitet werde; zur Zeit sei sie nicht einmal den berufenen Fachleuten überall bekannt. „Das muß anders werden!“, ruft er aus, „denn es handelt sich hier um einen der wichtigsten Abschnitte der

Digitized by Google

Kulturgeschichte von Kirche und Schule". Auch Nelle redet der Gründung und Stiftung von Schülerchören, womöglich Alumnaten, zur Hebung des gottesdienstlichen Gesanges das Wort, die zugleich und zunächst den Zweck haben, die Musica sacra zu pflegen und so ein uns fast völlig verlorengegangenes Gebiet der Verbindung humanistischer Jugendbildung und edler Kunstübung uns zurückzuerobern. — Das sind Meinungen und Ratschläge zweier Theologen aus der Mitte des Deutsch-evangelischen Kirchengesangvereins. Sie sind gewiß ernster Beachtung und Erwägung wert. Wenn es möglich wäre, sie auf kirchengesetzlichem oder kommunalem Wege in die Tat umzusetzen, so könnte dies nicht nur ein kirchlich und künstlerisch erziehliches Moment von größter Bedeutung für unsere Zeit werden, mehr als das: der Musica sacra würde dadurch auch wieder Gelegenheit gegeben sein, sich als eine Macht auszuwirken, unsere protestantischen Gottesdienste wahrhaft bereichernd. — Und doch möchte ich bezüglich der Alumnate zur Geduld raten. Gewiß würde ich jeder Stadtkirche gern einen Thomanerchor wünschen, womöglich mit sonntäglicher Bachkantate. Es scheint alsbald aber recht fraglich, ob es unsern Kirchen- und Stadtverwaltungen nach dem Kriege möglich sein werde, die Mittel für Alumnatsgründungen aufzubringen. Der Krieg hat vielen unsrer Stadt- und Kirchengemeinden schmerzliche Wunden geschlagen, die so bald wohl nicht vernarben werden. Bei dem Druck der gegenwärtigen Kriegslage, die uns nun auch den Verlust der Orgelpfeifen und Glocken gebracht hat, eine Neugründung von Sänger-Alumnaten zu fordern, hieße wohl Unmögliches verlangen. Wir dürfen jetzt nicht Hoffnungen erwecken, deren Erfüllung zur Zeit unmöglich ist. Der diesjährigen Generalsynode der protestantischen Landeskirche Bayerns ist von seiten des Bayrischen Kirchengesangvereins zwar ein Antrag auf Neubelebung der Alumnate unterbreitet worden, und die bayrische Synode hat denselben warm begrüßt. Welcher Erfolg zu erhoffen, kann indessen jetzt nicht gesagt werden. Wir wünschen das Allerbeste! Jedenfalls möchte auch ich besoldeten Schülerchören unbedingt das Wort reden und die Forderung durchaus

Digitized by Google

unterstützen, daß leistungsfähige Gemeinden zur Übernahme der notwendigen Ausgaben für kirchenmusikalische Zwecke verpflichtet sind. Man halte sich jedoch zunächst an das Erreichbare. Man denke an all die Schülerchöre, die ihrer Alumnate einst verlustig gegangen und von denen Reste, vielleicht ansehnliche Reste noch vorhanden sind, und schütze diese vor gänzlichem Verfall. Vielleicht finden sich hier einmal hochherzige Stifter wie in Gera, wo der dortigen Johanneskirche soeben ein Vermächtnis von 100000 Mk. für kirchenmusikalische Zwecke zugefallen ist. Vielleicht auch finden sich einmal Stifter aus der großen Zahl derer, denen der Krieg keinen Verlust, sondern reichen Gewinn gebracht hat. Vielleicht auch würde ein allgemeiner kirchlicher Opfertag — etwa regelmäßig am Sonntag Kantate— für die liturgischen Bedürfnisse unsrer Kirche guten Ertrag bringen können. Jedenfalls gilt es in dieser hochwichtigen Angelegenheit auch einmal an die Öffentlichkeit zu appellieren und vor allem den für unser Kirchen- und Schulwesen verantwortlichen Räten und Leitern das Herz recht warm zu machen. Man helfe diesen Chören, wenn irgend möglich, durch Gründung neuer Freistellen auf und vereine sie nach Art der alten Kantoreien mit freiwilligen Sangeskräften. Die Zahl der so zu bedenkenden Schüler braucht keineswegs sehr groß zu sein. Es gilt überhaupt mit der Anschauung zu brechen, als sei zur Ausführung alter a cappella- oder auch Bachscher Kantatenmusik eine Massenbesetzung nötig. Auch moderne Chorstücke erheischen diese vielfach garnicht. Die Chöre des 16. Jahrhunderts zählten mit seltenen Ausnahmen wenig mehr als 24 bis 32 Sänger; ein 4stimmiger Haslerscher Chor wurde im 17. Jahrhundert oft nur von 8 Stimmen ausgeführt. Die Thomaner sind bei der Kantate „Ein feste Burg" von Bach morgen besetzt: 24 Soprane, 10 Alte, 9 Tenöre, 23 Bässe. Bei den Dresdner Kreuzianern ist die Besetzung die gleiche. Die Münchner Bachvereinigung bot stilgetreue Aufführungen der Bachschen Kantaten „Gelobet seist du, Jesus Christ", „Süßer Trost, mein Jesu kömmt", „Nun komm, der Heiden Heiland" sowie des Weihnachtsoratoriums mit nur 16 Sängern. Der Schweriner Schloßchor bestand bei seiner

Digitized by Google

Gründung aus nur 8 Knaben und 8 Herren. Später (unter Otto Kade) waren es 22 Knaben und 12 Herren. Es gilt also keineswegs, besoldete Massenchöre aus der Erde zu stampfen, sondern kleinere Sängervereinigungen zu schaffen, die an straffer Disziplin und Leistungsfähigkeit sich die alten Kantoreien möglichst zum Vorbilde nehmen. Denn auch diese haben, wie schon gesagt, sich um die gottesdienstliche Musik größte Verdienste erworben. Viele von ihnen sangen, auch in den Mittel- und Kleinstädten, an jedem Sonntage 2 Motetten, dazu kam die regelmäßige Betätigung in den Wochengottesdiensten, bei Beerdigungen usw. Dabei verfügten auch die Kantoreien kleiner Orte über einen Vorrat ständiger Kirchenwerke, deren sich heute unsere besten kirchlichen Konzertchöre nicht zu schämen brauchten. Manche von ihnen haben mit einem geradezu bewunderungswürdigem Fleiße geübt. Einen Beleg dafür bilden 2 Stimmbücher im Besitze der Dresdner Königl. Bibliothek aus dem Notenbestande der ehemaligen Kantorei in Glashütte im sächsischen Erzgebirge. In diese sind während der kurzen Zeit von Oktober 1584 bis Januar 1585 nicht weniger als 111 Chorgesänge handschriftlich eingetragen. Sogar die Angabe des Tages und der Stunde findet sich bei einzelnen Einträgen angemerkt. Man schrieb sogar um Mitternacht noch Noten — ein schönes Zeichen für den kirchlichen Sängerfleiß eines kleinen Städtchens. War der Schülerchor allein nicht ausreichend, so schritt man damals unverzüglich zur Bildung einer aus Lateinschülern und Bürgern aller Kreise bestehenden Kantorei-Gesellschaft. Dem Vorschlage Joh. Rautenstrauchs und Arno Werners, solchen Orten, wo es in Ermangelung größerer finanzieller Mittel zu einer Neubelebung der kirchlichen Musikpflege noch nicht gekommen ist, die alten Kantoreien als Vorbilder warm zu empfehlen, kann meines Erachtens nur mit Nachdruck zugestimmt werden. Im Königreich Sachsen wird ein Grundstock besoldeter Sänger, verbunden mit einem straff organisierten Kantorei-Chore heute fast durchgehends bereits erstrebt und als eine ideale Verbindung betrachtet. Dort erhebt auch niemand den Ausschluß geschulter Knabenstimmen vom gottesdienstlichen

Digitized by Google

Chorgesange zum Grundsatz, wie dies an so vielen Orten, besonders Westdeutschlands, noch der Fall ist. Auch in ganz kleinen Gemeinden Sachsens besteht oft ein Schülerchor besoldeter Knaben. Diesem schließt sich dann eine Anzahl Herren (nicht selten Lehrer) an, die meist auch fest verpflichtet sind. Kleine Gemeinden von noch nicht 5000 Seelen, die durchaus nicht begütert sind, bringen (wie Pfarrer Löscher berichtet) in Sachsen jährlich für die Kirchenmusik 3000 Mk. auf. So ist ein geregelter Chordienst dort Sonntag für Sonntag an den meisten Orten ermöglicht und gesichert. Die altüberlieferten Kantoreien kommen dabei den kirchenmusikalischen Verhältnissen des Landes sehr zu statten. Sie haben sich dort, wie auch in nicht wenigen Städten Thüringens, als der feste Damm gegen das Niederbrechen des gottesdienstlichen Musiklebens erwiesen. Es gilt in Sachsen und Thüringen noch immer für eine Ehre, Mitglied einer Kantorei zu sein, und der Titel Kantor steht dort noch in hohen Ehren. Er wird von der Behörde verliehen.

Doch ich muß abbrechen.

Unsere Tagesordnung stellt uns vor Aufgaben von nicht geringer Wichtigkeit. Es wäre eine Tat und könnte hoffnungsvolle Ausblicke in die Zukunft eröffnen, wenn die Neue Bachgesellschaft im Gedächtnisjahre der Reformation die Frage der Kantoreien einmal in Fluß brächte. Wenn sie dabei den ganzen Zusammenhang von verwickelten, scheinbar gegenüber wirkenden Momenten ohne Beschönigung und mit voller Gründlichkeit und Liebe klarzulegen suchte, kurz gesagt, wenn sie das Problem der Wiedererweckung der Kantoreien einmal zielbewußt erfaßte und zu Ende dächte. „Der Theologe begreift die Kirchenordnungen Luthers nur dann ganz, wenn er über die Kantoreien des 16. Jahrhunderts unterrichtet ist.“ .. „An die Zeiten der Kantoreien und der collegia musica schließen sich die Höhepunkte deutscher Komposition an“. So Kretzschmar in den „Zeitfragen“. — Im Rahmen eines schlichten Vortrages und einer sich anschließenden Aussprache kann diese wichtige Materie ja nicht erschöpfend behandelt werden. Ich bin mir auch bewußt, daß die Durchführung der hier angedeuteten Wünsche und

Digitized by Google

Grundsätze eine Abänderung der Praxis vieler unserer Kirchenchöre bedingen würde und müßte. Es würden Bestimmungen nötig sein, die das Verhältnis der Sänger zum Dirigenten, die Pflichten, Leistungen und Gegenleistungen, die Anzahl und Stundenzeit der wöchentlichen Proben usw. auf das genaueste regeln. Innerlich wie äußerlich würden so viele unsrer Sängerchöre neu zu organisieren und die mitwirkenden Schüler gewissermaßen militärisch zu disziplinieren sein. Aber was will das besagen gegen das hohe Ziel, das es hier zu erreichen gilt: Der Kirche der Reformation, der ecclesia militans, den reichen Schmuck der Musica sacra für ihre Gottesdienste wiederzugeben, ihn ihr wiederzuerkämpfen als eine blanke Waffe, als eine frische Nahrung, als ein strahlendes Kleinod! Gegen das Ziel, die Sieges- und Trostgedanken des Evangeliums aufs neue in unser Volk hineinzusingen, reichlich und täglich, wie zur Zeit unserer Väter! — Darum, wenn die eisernen Würfel des Krieges über die Völkerschicksale gefallen sein werden und Gott uns in Gnaden den Sieg, den siegreichen Frieden beschert haben wird: Auf zu neuem Sängerkriege um die heilige Tonkunst, um die Großmachtstellung des Lutherchorals in Gemeinde- und Figuralgesang, vor allem um den ganzen Reichtum Bachscher Kunst in unsern Gemeindefeiern! Denn wie Luther, so hat auch er — daß ich es wiederhole — der Kirche unserer Tage ein heiliges Vermächtnis hinterlassen, dessen sie sich noch lange nicht genug bewußt ist. Die evangelische Kirche sollte es als Ehrenpflicht betrachten, ihren größten Sohn neben Luther dem Volke immer deutlicher zu zeigen. Am Fuße der Wartburg, in der Stadt Luthers und Bachs seien hier Mahnung und Gelöbnis eindringlichst erneuert! Handelt es sich doch hier um die hochragendsten Denkmäler protestantischen Glaubens, fließt hier doch ein Wasserbronnen, der dürstende Seelen labt und erquickt, ja dessen Wellenringe bis an den Strand der Ewigkeit reichen!

Ich schließe mit einer Eisenacher Dichterin:

So schöpft nur kühn aus diesem tiefen Born,
Laßt eure Seelen stärken sich und laben,

Digitized by Google

Nehmt hin des Meisters mannigfache Gaben,
Voll Kindeslächeln, voll Gewitterzorn!
Und was im Reich der Tonkunst, deutsch an Art,
Aus gleichem Geist und Trieb geboren ward,
Das lasset uns nicht minder treulich pflegen,
Das Große ehrend alt und neuer Zeit,
So hilft auch dieses Werk die Güter hegen,
Die Luthers Tat einst unserm Volk geweiht!

(E. Hupfeld.)

In der beiden Vorträgen folgenden Aussprache ergriffen das Wort:

die Herren

Gymnasialdirektor Dr. Hartmann, Frankfurt a. O.,

Professor Dr. Max Schneider, Breslau,

Professor Paul Hielscher, Brieg,

S. Königl. Hoheit Prinz Friedrich Wilhelm von Preußen.

Digitized by Google

Herr Gymnasialdirektor Dr. Hartmann (Frankfurt a. O.):

Die Schwierigkeiten, die der Aufführung von Bachschen Kantaten besonders in mittleren und kleineren Städten entgegenstehen, bestehen hauptsächlich in dem Fehlen eines geeigneten Orchesters, dessen Beschaffung sogar in einer Stadt wie Frankfurt a. O. nicht leicht und mit großen Kosten verbunden ist. Ein Chor wird sich in vielen Fällen, wenn ein begeisterter Dirigent da ist, zusammenbringen lassen. Die Aufführbarkeit der Kantaten würde sehr erleichtert und verbreitet werden, wenn Orgelbearbeitungen hergestellt werden, die von einigermaßen geübten Spielern bewältigt werden könnten. Allerdings würde von der Klangfarbe der Instrumentation manches verloren gehen. Das würde aber dem großen Gewinn, der in der Eroberung der Bachschen Musik für weite Kreise liegen würde, gegenüber nicht eben sehr ins Gewicht fallen, denn auch jetzt werden ja an vielen Orten die Aufführungen nicht mit den alten zur Zeit Bachs gebräuchlichen Instrumenten veranstaltet, da diese nicht zu beschaffen sind, sondern mit Ersatzinstrumenten. Da doch jede Orgel wenigstens 2 Manuale hat, so kann bei der Begleitung der Arien auch ein obligates Instrument mit Leichtigkeit wiedergegeben werden.

Aufgabe der Neuen Bachgesellschaft ist es, nicht allein die Vertiefung, sondern auch die Verbreitung der Bachschen Musik zu fördern, und hierzu gehört die Erleichterung der Aufführbarkeit der Kantaten in erster Linie.

Ich beantrage daher, daß die Neue Bachgesellschaft von einigen der bekanntesten Kantaten Orgelauszüge herstellt und herausgibt.

Herr Prof. Dr. M. Schneider (Breslau):

Die vom Herrn Vorredner gewünschten Ausgaben Bachscher Werke gibt es bereits in Gestalt der Klavierauszüge, nach denen man nach eignem Ermessen einzelne Kantatensätze auch mit der Orgel allein begleiten kann. Im übrigen ist dem Wunsche nach radikaler Beseitigung der C-Schlüssel doch wohl die Forderung entgegenzustellen, diese Schlüssel, die noch heute der ein-

HARVARD UNIVERSITY
EDA KUHN LOEB MUSIC LIBR
CAMBRIDGE 38, MASS.
Digitized by Google

fache Orchestermusiker (als Bratschist, Violoncellist, Fagottist, Posaunist) beherrscht und beherrschen muß, lesen zu lernen, wenn man Bachsche und andere ältere Werke leiten will. Das ist keineswegs zuviel verlangt, da nun einmal die gewaltige Menge guter älterer Musik nicht umnotiert werden kann. Wir sollen uns zu Bach hinaufarbeiten, nicht ihn in den Dilettantismus hinabziehen; denn gerade Bachs Kunst ist nichts für Dilettanten!

Die vortrefflichen Ausführungen der beiden Herren Vortragenden möchte ich in einem wichtigen Punkte zu ergänzen mir erlauben. Seit langem werden bemerkenswerte Vorschläge zur Sicherung und Hebung der Kirchenmusik gemacht. Aber fast nie ist dabei die Rede von demjenigen, mit welchem unsere Kirchenmusik eigentlich steht und fällt: vom deutschen Kantor! Hier gilt es doch zu allernächst den Hebel anzusetzen! Gewiß beginnt es jetzt dank staatlicher Hilfe und im Anschluß an die beim Berliner Kgl. Akademischen Institut für Kirchenmusik getroffenen Einrichtungen besser zu werden mit der Bildung und Sicherstellung der Kirchenmusiker: der Kantoren und Organisten. Aber diese Bildungsmöglichkeiten reichen noch nicht aus für ein ganzes Leben, namentlich nicht für ältere Leute, die sich nicht mehr zum Studium am Berliner Institut freimachen können. Wir haben große Kirchengesangvereine, haben auch Kirchenmusikbibliotheken und hier und da einige Mittel zur Anschaffung von Aufführungsmaterial. Die Mehrzahl der Kantoren und Organisten hat jedoch keine Möglichkeit, sich ausreichend und gründlich weiterzubilden, insbesondere sich ausgedehnte musikalische Literaturkenntnisse zu erwerben, um auf diese Weise ihrer örtlichen Kirchenmusik frisches Leben zuführen zu können. — Da scheint vielleicht ein Versuch der Mühe wert, den Ernststrebenden und an sich Arbeitenden zu fördern. Wer in einer kleinen Ortschaft beamtet ist, wird sich schwerlich über kirchenmusikalische Neuerscheinungen auf dem Laufenden erhalten können oder gar in der Lage sein, das reiche Material, das in Gesamtausgaben, in den „Denkmälern deutscher Tonkunst" oder in anderen Sammel- und Einzelausgaben älterer und neuerer Musik vorliegt, kennen zu lernen. Könnte man nicht,

Digitized by Google

um diesem Übelstande abzuhelfen, die selbst für streng wissenschaftliche Zwecke bewährte und erfolgreiche Einrichtung der sogenannten Zeitschriften-Lesezirkel für kirchenmusikalische Fachkreise nutzbar machen? Es müßten sich bei einigem guten Willen leitender Stellen, zu denen nicht zuletzt die großen Provinzial-Kirchenmusikvereine und die Herren Verleger gehören, doch wohl Mittel und Wege finden lassen, eine wechselnde Auswahl guten kirchenmusikalischen Materials in solchen Lesezirkelmappen in Umlauf zu setzen und zwar möglichst ohne besondere Kosten für die „Leser." So dürfte eine neue und sicherlich auch aussichtsreiche Gelegenheit zur Erwerbung kirchenmusikalischer Bildung zu schaffen sein und die oft schmerzlich vermißte Anregung für Leute mit ehrlichem Wollen wäre da! Jeder würde nun auswählen, was er begreift, was ihm „liegt" und was für seine örtlichen musikalischen Mittel überhaupt paßt. Damit wäre die Pflege der Kirchenmusik bestimmt neu zu beleben und alle die vielen Neuerscheinungen und Neudrucke erfüllten besser ihren Zweck als jetzt, wo so manches Gute nicht bekannt und benutzt wird, nur weil man es nicht zu Gesicht bekommt. Hier liegen gewiß noch große und schöne Aufgaben für die führenden kirchenmusikalischen Vereinigungen und auch für die Neue Bachgesellschaft, die ja für einen Kantor, für den größten deutschen Kantor wirkt. Man fördere unsere Kantoren und Organisten; ohne sie kann die Kirchenmusik nicht gedeihen!

Herr Prof. P. Hielscher (Brieg):

Nachdem die geistvollen Worte des Herrn Geh. R. Smend uns Kirchenmusikern weiteren Raum für unsre Kunst im Gottesdienste zugewiesen, sowie die höchst dankenswerten Ausführungen des Herrn Prof. Richter die dringendst zu unterstützende Forderung nach bezahlten Kirchenchören gestellt und begründet haben, möchte ich noch als dritte Forderung die Schaffung der Kantorstelle als für unsern Zweck unabweislich bezeichnen. Wir wissen, was ein Arzt, ein Richter, ein Pastor, ein Oberlehrer ist, nicht aber was ein Kantor ist, weder nach seinem

Digitized by Google

Bildungsgrade, noch nach seiner wirtschaftlichen Einordnung. So verdienstlich die Bestrebungen der Behörden um Ausbildung tüchtiger Kirchenmusiker in Berlin u. a. O. sind, so werden alle diese Bestrebungen in der Luft hängen, solange die Gemeinden das Recht haben, auf ihre Orgelchöre zu setzen, wen immer sie mögen. Die Folge ist, daß die Gemeinden bei dem großen Wettbewerb die billigsten Kräfte bevorzugen. Brauchen diese auch nicht die schlechtesten zu sein, denn gerade junge tüchtige Künstler pflegen sich durch solche Erwägungen nicht abhalten zu lassen, eine sonst lockende Stellung anzunehmen, so ist die Folge doch immer, daß für das Amt mit der Zeit nur soviel Kraft übrig bleibt, als die zermürbende Unterrichtstätigkeit der Woche übrig läßt. Unser Amt verlangt aber frische Kräfte, die ihr Bestes in den Dienst der musica sacra stellen, und selbst schaffen — allerdings ohne darum immer gleich zu verlegen — nach Art der alten Kantoren, die zum größten Teil die Schöpfer ihrer Kirchenmusiken waren.

S. Königliche Hoheit Prinz Friedrich Wilhelm von Preußen:

Der Gesichtspunkt des Herrn Gymnasialdirektors aus Frankfurt, Arien in Ermangelung eines Soloinstrumentes allein von der Orgel begleiten zu lassen, ist immerhin beachtenswert, denn es wird namentlich in kleinen Ortschaften vorkommen, daß kein geeigneter Instrumentalsolist zu haben ist. Dann ist es besser, die Arien werden überhaupt aufgeführt, als daß sie garnicht zu Gehör gebracht werden. Der Herr Direktor hält sicher eine derartige Ausführung auch nur für einen Notbehelf, was seine Zustimmung mir beweist. Damit entfällt dann auch der ihm gemachte Vorwurf des Dilettantismus, ganz abgesehen davon, daß die Sache Bachs der eifrigen Mitarbeit einer großen Schar begeisterter Dilettanten bedarf. Der Auffassung möchte ich allerdings entgegentreten, als sei es Bach gleichgültig gewesen, welches Instrument eine Arie begleitet, wenn auch Fälle vorkommen, wo er zwei Instrumente zur Wahl stellt. Vielmehr meine ich, daß ein solches Genie mit voller künstlerischer Absicht das Instrument bezeichnet hat, das

Digitized by Google

begleiten soll, und das wir uns nach den vom Komponisten gegebenen Vorschriften zu richten haben. Herr Geh. Konsistorialrat Prof. D. Smend wertete in seinem trefflichen Vortrage die Solokantaten unsres Meisters am geringsten unter den Kirchenkantaten. Hierin vermag ich ihm nicht unbedingt zu folgen. Denn es finden sich unter diesen doch ganz hervorragende Werke; ich erinnere nur an: „Ich will den Kreuzstab gerne tragen", an „Ich habe genug", an „Sehet, wir gehen hinauf gen Jerusalem". Außerdem haben diese Kantaten den Vorteil der bequemen Besetzung, man braucht keinen großen Apparat zu ihrer Aufführuug, vielfach nur einen Sänger, manchmal gar keinen Chor, da etliche auch keinen Choral enthalten.

Was das Problem der heutigen Vorträge anlangt, die Kantaten dem Gottesdienst einzufügen und nutzbar zu machen, so möchte ich nachdrücklich darauf hinweisen, daß die lichtvollen Ausführungen letzten Endes nur dann nutzbringend sein können, wenn wir — jeder an seinem Platze — konsequent für Aufführung dieser Werke im Gottesdienste eintreten und die betreffenden maßgebenden Persönlichkeiten, Geistliche, Lehrer, Kantoren, Organisten und die kirchlichen Körperschaften dazu anregen und dafür gewinnen. Vor allem wird es nötig sein, diese Instanzen davon zu überzeugen, daß finanzielle Opfer gebracht werden müssen, um die idealen Werte, die Bach uns in seinen Werken geschenkt hat, den Gemeinden zu vermitteln. Auch scheue man vor persönlichen Opfern zur Verwirklichung des Zweckes nicht zurück. In dem Lande, wo einst Goethe Minister war, sage ich mit ihm: „Der Worte sind genug gewechselt, laßt uns nun endlich Taten sehn!"

Zum Schlusse möchte ich folgendes betonen: In einer Zeit, wo zerstörende und zersetzende Mächte am Werke sind, gegen all das Sturm zu laufen, was uns als Nation groß gemacht hat, Gottesfurcht, Staatstreue, Anhänglichkeit an Kaiser und Landesherren, wo unsre geistige Überlegenheit uns den Sieg über die zahlenmäßige Überlegenheit unsrer Gegner erringen soll, da sind die Werke Bachs in ihrer Urkraft, ihrem felsenfesten Glauben, ihrem nie versagenden Idealismus ein Unwägbares, das uns im harten Kampfe, in aller Not der Zeit

Digitized by Google

geistige Kräfte, Mut und Ausdauer vermittelt, deren wir bedürfen, um den Endsieg zu erringen. Hier fließt ein „Bach" aus deutscher Vergangenheit, der seine Quelle in den Großtaten Martin Luthers hat. Wenn wir aus ihm schöpfen, so haben wir, was wir geistlich und sittlich brauchen, um zu siegen. So werde auch Bach ein Vorkämpfer in den Schrecken des Weltkrieges, ein Wegweiser zum echten Deutschtum! —

Digitized by Google

Seb. Bachs Stellung zur Choralrhythmik der Lutherzeit.

Von Dr. Hans Joachim Moser.
(Z. Zt. im Felde.)

Das heurige Jubeljahr der Reformation lädt den Bachverehrer unwillkürlich ein, im Geiste all die Linien zu verfolgen, die von Luther auf den Thomaskantor hinführen. Mag dabei am höchsten die Betrachtung der Weltanschauungsprobleme reizen, die beide Großen verbinden, so kommt doch auch der Musikforscher im engeren Sinn auf seine Rechnung: er darf sich insbesondere um Fragen der tonkünstlerischen Technik kümmern, wie sie vor allem bei Bachs Behandlung von Luthers lyrischem Erbe auftauchen. Wenn es uns speziell interessiert, den evangelischen Choral des 16. Jahrh. von der Seite der rhythmischen Probleme durch Bachs Bearbeitertätigkeit beleuchtet zu sehen, so trägt daran hauptsächlich der gegenwärtige Streit der Kirchenmusiker um die Isometrie oder Polymetrie des Gemeindelieds die Schuld. In groben Umrissen gezeichnet, ist die Kampflage heute ungefähr diese:

In der Praxis des Gottesdienstes herrscht zur Stunde überwiegend als Choralstil die Isometrie, d. h. jene etwa seit 1650 auch in den älteren Melodien wieder durchgebrochene Dauergleichheit aller Silbenwerte. Waren diese Fassungen auch in der Reformationszeit schon vielfach aufgetreten (es sei an die schlichten Sätze eines Sixt Dietrich in Rhaws „Deutschen Gesängen für die gemeinen Schulen" von 1544 erinnert), so erhielten sie durch Bachs Notierungen gewissermaßen klassische Prägung. Mag man ihnen eine gewisse Starrheit und Grob-

Digitized by Google

schlächtigkeit im Vergleich zu den polymetrischen Formen vorwerfen, so lassen sie andrerseits den Bauriß in denkbar klarster Weise hervortreten und empfehlen sich durch ihre während eines Vierteljahrtausends völlig bewiesene Eignung zum undirigierten, homophonen Massengesang mit akkordischer Orgelunterstützung; sicher besteht ein streng ursächlicher Zusammenhang zwischen dem Aufkommen der Praxis des stilo moderno und dem gleichzeitigen Verschwinden der alten Mensuralrhythmik.

Demgegenüber möchten unsere mehr historisch orientierten Liturgiker den Choral wieder in jener Vielfältigkeit der Silbenlängen auferweckt wissen, wie sie die Choräle des 16. Jahrh. in ihren ältesten erhaltenen Niederschriften zum großen Teil aufweisen. Es ist gewissermaßen ein Ausdehnen der jedem Protestanten teuren Besorgnis um die „reine Lehre" auch auf musikalisches Gebiet. Als stärkstes, jeden Gebildeten sicherlich bestechendes Argument wird hierfür also der quellenmäßige Befund und der darin ausgedrückte Wille der alten Autoren ins Feld geführt. Trotzdem ließe sich mancherlei gegen eine derartige Renaissancebestrebung einwenden: einmal das praktische Bedenken, ob man die heutige Gemeinde zu sauberer Wiedergabe der oft recht verzwickten Rhythmen werde erziehen können, wo doch schon die weit einfachere Isometrie oft nur mit Mühe bewältigt wird. Dann die ästhetische Überlegung, ob es überhaupt möglich sein werde, die uns befremdliche Rhythmik des 16. Jahrh. gegenüber der uns weit vertrauteren, verwandteren Isometrie des 18. Jahrh. gefühlsmäßig zur Anerkennung zu bringen, einem bloßen Historismus zuliebe. Und der Laie wird sich gegen die Umwälzung umsomehr zur Wehr setzen, da der größte protestantische Kirchenmusiker, Bach, diese angeblich degenerierten Choralfassungen durch die Tat hundertmal gebilligt hat.

Aber auch vom musikhistorischen Standpunkt aus wird ein ganzer Komplex von Fragen aufgerührt, wenn uns die Polymetrie des Chorals als die geschichtlich allein einwandfreie Gestalt hingestellt werden soll. So könnte man etwa folgende Thesen zur Diskussion stellen:

1. Die Melodierhythmisierungen in den ältesten evangelischen

Digitized by Google

Gesangbüchern sind vielfach dadurch zu Stande gekommen, daß man die Cantus firmus-Tenöre aus mehrstimmigen Sätzen mechanisch übernahm; was im polyphonen Gewebe sinnvoll und verständlich war, mußte, einmal aus dem kontrapunktischen Zusammenhang gerissen, unklar und unschön werden oder seine streng mensurale Geltung verlieren.

2. Unsere zufällig ältesten Quellen stellen aber vielfach durchaus nicht die ursprünglichen Fassungen dar, bieten daher keineswegs volle Gewähr der Autentizität.

3. Es ist mithin fraglich, ob auch während der choralen Blütezeit des 16. Jahrh. die polymetrischen Notierungen von der Gemeinde wirklich so ausgeführt worden sind und werden konnten. Wenn daher um 1650 ein Umschwung zugunsten der isometrischen Formen quellenmäßig hervortritt, so handelt es sich nicht so sehr um eine Entartung und Verflachung, sondern weit wahrscheinlicher nur um die endliche, notationsmäßige Anerkennung einer längst geübten Praxis.

4. Gesetzt aber, daß die Durchführung des polymetrischen Massengesangs wirklich eine Zeit lang versucht worden oder gar gelungen ist, so dürfte der Notierungsumschwung beweisen, daß man die gestellte Aufgabe auf die Dauer doch für unlösbar hielt; folkloristisch betrachtet, war das Durchdringen der Isometrie also ein volkstümliches Zurechtsingen, eine natürliche, gesunde Weiterbildung des noch in lebendigem Entwicklungsprozeß stehenden Liedorganismus.

5. Die polymetrischen Fassungen stellen, soweit sie als Cantus firmus verwendet werden, rhythmische Umformungen agogisch andeutender Notierungen zwecks Erlangung von Vorhalts- usw. Möglichkeiten im mehrstimmigen Satz dar; um also die ursprüngliche Rhythmisierung zu erkennen, muß diese Umwertung erst wieder rückgängig gemacht werden.

6. Die agogischen Formen sind ihrerseits wiederum aus isometrischen Typen durch triolische Unterteilungen, Kürzung oder Dehnung usw. der normalen Grundwerte hervorgegangen; die scheinbare Polymetrie erklärt sich daher meist (im Choral genau wie im Volkslied) als eine Isometrie der nächsthöheren, seltner der zweithöheren rhythmischen Ordnung zwecks Fixierung

Digitized by Google

jenes rubato-Vortrags, wie er dem Wesen des Sologesangs insbesondere eignet. Die moderne Isometrie trägt also in diese Formen gar kein prinzipiell gegensätzliches Element hinein, sondern setzt sich nur bis zu tieferen Wertstufen durch, stellt sogar letzten Endes die ursprüngliche Struktur der Weisen wieder her.

Jede dieser Thesen bis ins Einzelne zu beweisen, was sich wohl durchführen ließe, würde den Raum eines stattlichen Buches beanspruchen; vielleicht werde ich später dazu Anlaß nehmen. Man müßte chronologisch verfahren, von der Rhythmik der Hymnen, Sequenzen, des Minne- und Meistergesangs und vor allem der deutschen Volkslieder des entsprechenden Zeitraums ausgehen[1]). An dieser Stelle sollen die angeschnittenen Fragen nur insofern behandelt werden, als Seb. Bach durch seine Gestaltungen gewissermaßen persönlich in die schwebende Debatte eingegriffen hat. Das Material sei jener Reihe von Chorälen entnommen, die gleichermaßen in Joh. Walthers mehrstimmigem „geistlichen Gesangk Buchleyn" (Wittenberg 1524)[2]) als Tenöre und in Bachs vierstimmigen Choralbearbeitungen[3]) als Soprane auftreten. Das wären einundzwanzig Choräle, aus denen ich die wichtigsten herausgreife und um Luthers erst 1529 mit den Singnoten auftretendes Lied „Ein feste Burg"[4]) vermehre.

Natürlich ist Bach in seinen Notierungen nicht völlig von dem Brauch seiner Zeit unabhängig zu denken, Freylinghausen und andere Gesangbücher werden auf ihn eingewirkt haben. Auch mag er weder die Absicht noch die Möglichkeit gehabt haben, die ältesten Fassungen gegen die damals üblichen wie ein heutiger Denkmälerredaktor kritisch abzuwägen. Dennoch dürfte unsere Betrachtung ziemlich sicher ergeben, daß er die alten polyrhythmischen Formen zum Teil gekannt hat. Wenn

---

[1]) Über letzteren Gegenstand hat eine knapp orientierende Arbeit von mir „Zur Rhythmik der altdeutschen Volksweisen" wegen des Krieges noch nicht erscheinen können; ich muß daher um Entschuldigung bitten, wenn ich im Folgenden bereits mehrfach auf sie verweise.

[2]) Neudruck in Eimers Publikationen.

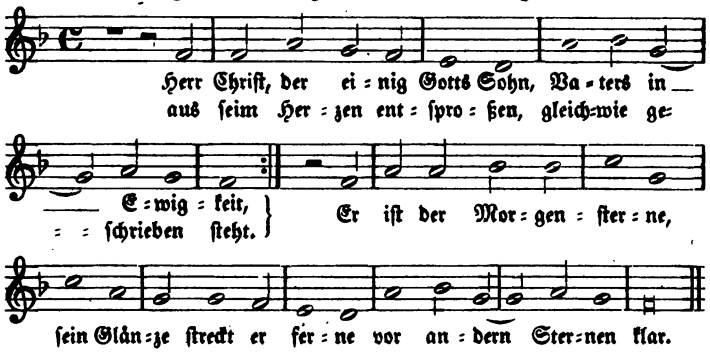
[3]) Ausg. v. Woldemar Bargiel.

[4]) O. Kade, Der neuentdeckte Luthercodex usw., Dresden (1872).

Digitized by Google

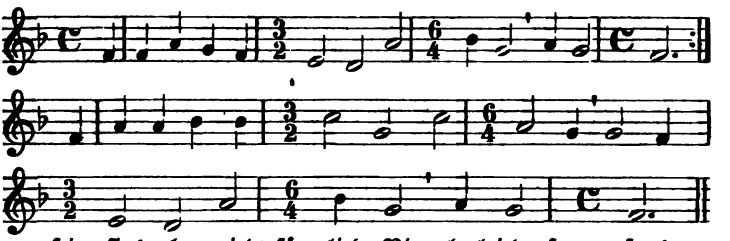
wir weiter beobachten, wann und worin er sowohl gegen die Quellen wie gegen den herrschenden Usus eigenwillig verfahren ist, so gewinnen wir überdies dankenswerte Einblicke in die schöpferischen Geheimnisse seiner Meisterwerkstatt.

Als Ausgangspunkt diene das bekannte Lied der Elisabeth Creutziger „Herr Christ, der einig Gotts Sohn". Joh. Walther bringt es in folgender C Notierung:

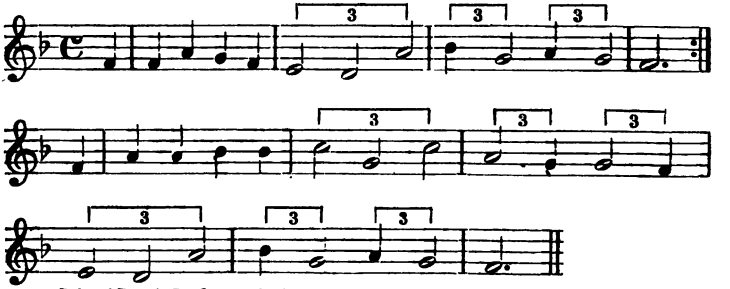


Es lag nun zwar nicht im Wesen der alten Mensuralistik, bei einer solchen Melodie den Taktstrich (sei er auch nur durch das Taktzeichen ideell vorhanden) nach heutiger Weise als Hauptakzentzeichen zu verstehen, vielmehr sollte nach dem Wortakzent betont und der Taktstrich als bloßes Rechen= oder Lesezeichen betrachtet werden. Vom Standpunkt der Gesamtpolyphonie aus gewann der Taktstrich aber doch eine gewisse Schwergewichtsbedeutung, insofern doch jede Stimme mit ihrer eignen Betonung wenigstens in latente Beziehung zu ihm trat; wenn auch oft unterirdisch bleibend, regelte er als Zählzeit wenigstens die gegenseitigen Längenverhältnisse aller und ermöglichte das Zustandekommen von Synkopen usw. Damit solche entstehen können (was ja jede Polyphonie in folgenreichster Weise befruchtet), nimmt Walther eine sehr einfache Operation an seinem Cantus firmus vor: er beseitigt alle Triolenzeichen der ursprünglichen Lesart, sodaß sämtliche kleinsten Maßeinheiten gleichwerden. Es ist nämlich, sobald man die Taktstriche nach den melodischen und textlichen Hebungen ordnet, folgende Fassung vorauszusetzen (ich reduziere auf halben Notenwert):

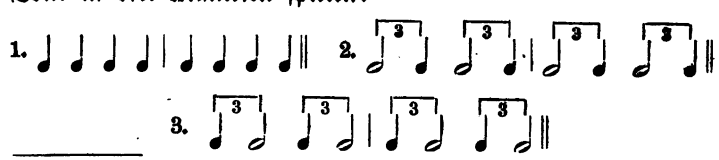
Digitized by Google



Hier sind aber nicht sämtliche Viertel gleichzusetzen, sondern die Takthälften des C mit denen des $^6/_4$-, die Taktganzen des C mit denen des $^3/_2$-Taktes. Das schreibt man heute, wenn man die unpraktischen Tempobezeichnungen ♩ = 𝅗𝅥. und 𝅝 = 𝅝. vermeiden will, triolisch:



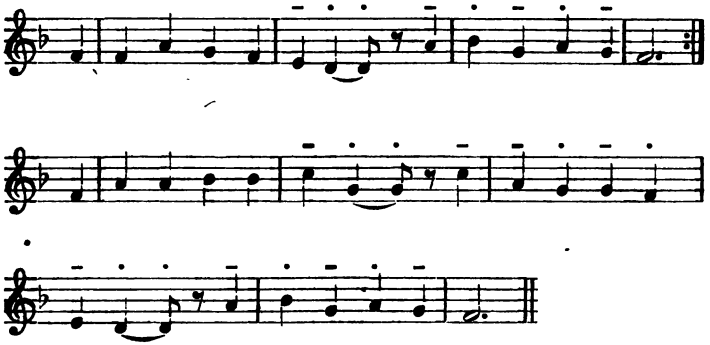
Wie ist diese kompliziert aussehende und trotzdem im Volkslied dieser Zeit so oft anzutreffende Schreibweise entstanden zu denken? Es ist ein (notwendigerweise stark vergröbernder) Versuch, die agogischen Schwankungen des solistischen Rubatovortrags, wie sie H. Riemann nennt, notationsmäßig festzuhalten. Den Schlüssel gibt uns eine von dem Spanier Thomas de Sancta Maria (»Arte de tañer fantasia«, Valladolid 1565)[1]) für Tasteninstrumente gegebene, jedoch allgemeingültige musikalische Regel. Er sagt, man könne eine Reihe gleichlanger Töne in drei Manieren spielen:



[1]) O. Kinkeldey, Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrh. (1910) S. 125.

Digitized by Google

Die vielberufene Polymetrie des 14.—17. Jahrh. ist nun zum größten Teil nichts weiter als die Abwandlung einer isometrischen Grundform durch bunten Wechsel dieser drei Ausdrucksmanieren[1]). Was die alten Aufzeichner meinten, läßt sich viel genauer durch agogische Zeichenschrift fixieren:



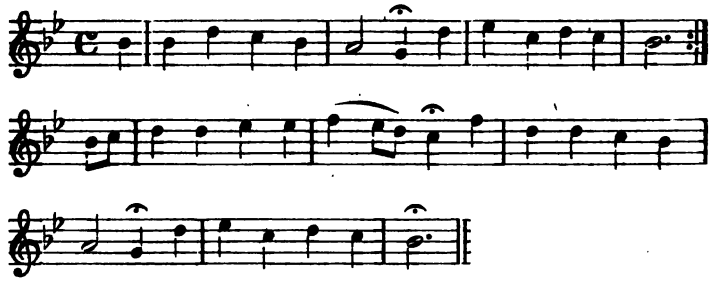
Die Zäsurtakte verlangen noch eine Erläuterung. Die weibliche Endung läßt sich im $^4/_4$-Takt auf zwei Arten am einfachsten darstellen: | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝄽 𝅗𝅥 | oder | 𝅗𝅥 𝅗𝅥. 𝅗𝅥 |. Die alte Agogik wählt feinsinnig einen Mittelweg durch Triolierung der ersteren: 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝄽 𝅗𝅥 = 𝅗𝅥³ 𝅗𝅥 𝄽³ 𝅗𝅥 |. Und da man scharf beobachtend bemerkte, daß der Sänger gewöhnlich die abklingende Endsilbe doch etwas länger hält, so entstand aus 𝅗𝅥³ 𝅗𝅥 𝅗𝅥³ 𝅗𝅥 die Vereinfachung 𝅗𝅥³ 𝅗𝅥 𝅗𝅥, also eine nur scheinbare Drittelung des Ganztaktes. Echten Takttriolen werden wir später begegnen.

Was gibt nun Bach? Da beim Massengesang die Schmiegsamkeit des Rubato automatisch in Wegfall kommt, so notiert er Walthers Cantus firmus genau in unserer isometrischen Rekonstruktion unter Fortfall der agogischen Zeichen: (Kantate Nr. 104 u. 96, Bargiel Nr. 36):

---

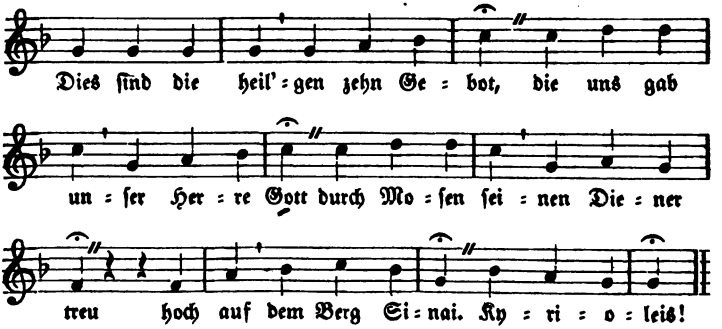
[1]) Eingehende Nachweise für das deutsche Volkslied in meiner obengenannten Abhandlung.

Digitized by Google



Abgesehen von den melodisch vermittelnden Durchgängen also nur bezüglich der weiblichen Endungen eine kleine Abweichung. Aber auch die bringt nichts Fremdes, denn sie bedeutet nur ein Fortschreiten auf dem agogisch bereits eingeschlagenen Weg zur Verbreiterung (Hyperkatalexis) des weiblichen Zeilenendes. Wir dürfen daher sagen, daß Bach den Weg von Walther wieder an den Ausgangspunkt der Melodie zurückgefunden hat — er stellt die weit primärere Quelle dar als sein um zwei Jahrhunderte älterer Kunstgenosse.

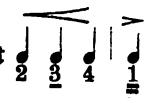
Höchst lehrreich ist Luthers Lied von den zehn Geboten beim Vergleich von Walthers und Bachs Notierungen. Gehen wir in umgekehrter Reihenfolge vor als beim vorigen Lied! Gesetzt den Fall, wir wollten eine rhythmuslose Tonhöhenschreibung (Neumierung) der Weise nach der Hebigkeit des Textes isometrisch skandieren (wie man mit allen Minnesingermelodien verfahren muß), so bekämen wir als elementarste Form:



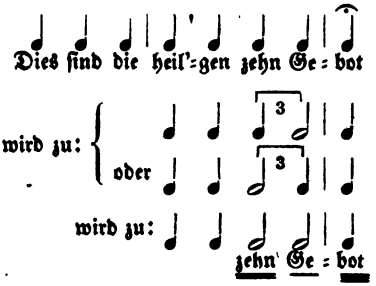
Abgesehen von dem Kehrreim „Kyrioleis" besteht die Strophe also aus vier jambischen Zeilen, sämtlich vierhebig bis auf die

Digitized by Google

vierte, an deren Anfang der fehlende Versfuß nach dem musikalischen Urphänomen des orchestischen Gleichgewichts durch Pausen ergänzt werden muß. Als Taktmotiv herrscht durchgehend der dreizeitige Auftakt



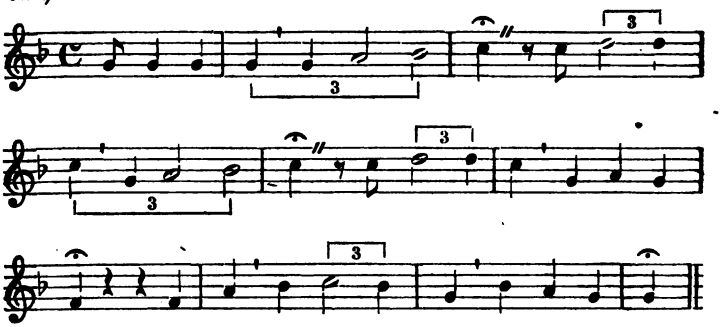
Jetzt verwandelt sich unser Lied. Erstlich verkürzen sich die ersten Silben der Zeile auf den halben Mensurwert — eine in den choralen Liednotierungen des 14.—15. Jahrh. (Oswald v. Wolkenstein, Hugo v. Montfort usw.) sehr beliebte Manier, für das Auge jambischen Zeilenbeginn zu kennzeichnen. Dann treten die uns bereits vertrauten, agogischen Triolierungen ein. Endlich ein Drittes: an besonders emphatischen Stellen wird die Triolierung zur völligen Mensurverdopplung gesteigert, d. h. eine ursprünglich unbetonte Silbe bekommt einen Nebenakzent, z. B.



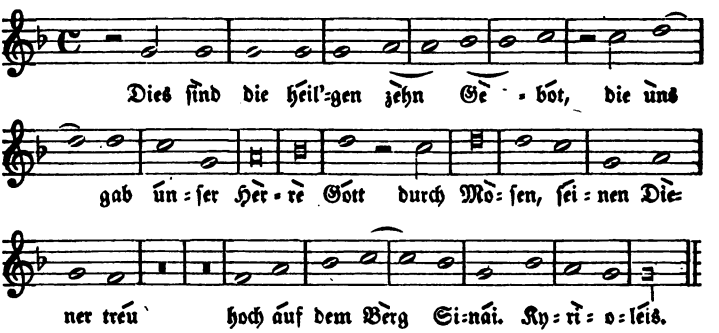
Wir bekommen also wie in jedem gedrittelten Takt drei verschiedene Akzentstärken nebeneinander. Man kann sich diesen Tatbestand auch noch vom Halbtakt aus entstanden erklären: sogut agogisch aus zwei gleichen Taktvierteln die Figur entsteht, kann aus zwei gleichen Takthalben werden, zerlegt in . Dieser Vorgang ist im altdeutschen Volkslied vielfach nachweisbar, z. B. bei H. Isaacs berühmtem Lied „Inspruck, ich muß dich lassen". Entsteht durch solche Nebentöne meist echter Dreitakt, so ist aber auch der vielberedete $^3/_4$-Takt des „Prinz Eugen" einzig durch diese Nebentöne erklärlich.

Digitized by Google

Alle diese Einflüsse führen zu nachstehender Fassung unseres Lutherliedes:



Einzig aus dieser (in dem alten „Jakobston" noch vorhandenen) Vorlage läßt sich Walthers Cantus firmus von 1524 u. 1530[1]) logisch ableiten. Er bildet, genau wie es Isaac, Finck, Senfl, Forster mit den weltlichen Liedern ihrer Zeit taten, die andeutende Mensur in eine wörtliche um, und erhält auf diesem mechanischen Wege ein unregelmäßiges, synkopisch zur Hälfte verschobenes, für kontrapunktische Zwecke aber sehr ertragreiches Gebilde:



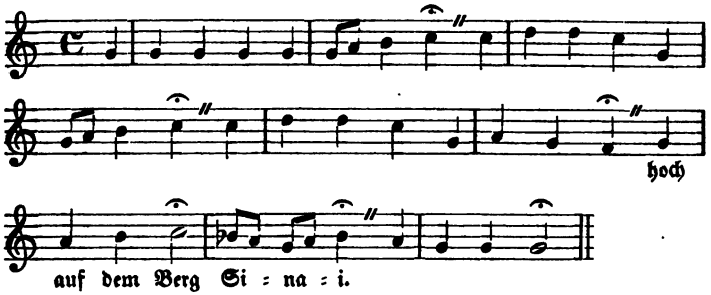
Nun unser Kronzeuge für diese Entstehungsgeschichte: Seb. Bach (Bargiel Nr. 118). Wie bei allen Chornotierungen seiner Zeit aus dem zweizeitigen Auftakt Volltakt, aus dem dreizeitigen einzeitiger Auftakt oder gar Volltakt in falschem Tripelrhythmus[2]) wird, so auch bei ihm. Ebenso fehlt hier der schon im 16. Jahrh.

[1]) O. Kade, Lutherkodex usw.

[2]) C. Fuchs, Takt und Rhythmus im Choral, Berlin 1911.

Digitized by Google

dem Bewußtsein verloren gegangene Reim treu: Sinai, die dreisilbige Behandlung des letzteren Wortes zieht die Beibehaltung der Triole auf „Berg" nach sich, so daß der dem Ohr schwer faßliche Ausfall des einen Versfußes beseitigt wird. So kann man bei Bachs Fassung nur am Schluß von einer Entartung der alten Form sprechen, die er im übrigen durch Isometrierung geradezu wieder in ihrem frühesten Bestande aufdeckt; die tonartliche Wandlung kann hier außer Betracht bleiben.



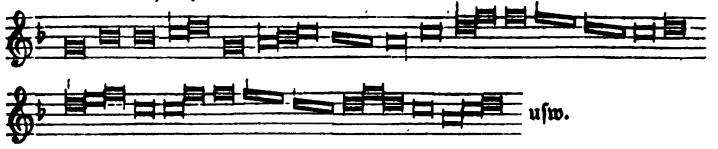
Bereits 1524 hatte der Herausgeber der Erfurter Enchiridien (Justus Jonas?) die Isometrie der Weise in hohem Maße wiederhergestellt (vgl. Dr. Fr. Zelles Neudruck des Färbefaß-Ench.), da seine Sammlung ja gegenüber dem Waltherschen Chorbuch monodischem Hausgesang dienen sollte — eines der wichtigsten Beweismittel für die Berechtigung des isometrischen Massengesangs.

Hatten wir bei vorstehendem Beispiel Walthers vorauszusetzende Grundfassung genau wiederherstellen können, so führt die gleiche Arbeitsweise bei dem Choral „Christum wir sollen loben schon" zu einem besonders schlagenden Ergebnis. Diesmal muß ihm ein choraliter notiertes Urbild vorgelegen haben; er negiert die wechselnde Längenbedeutung, die bei dieser Schrift in Bindungen der Einzelnote nach dem Hebigkeitsprinzip zukommt, indem er diese wörtlich mensuriert. Dadurch erzielt er die gesuchte, möglichst „unquadratische" Vorlage (um einen Ausdruck von H. Rietsch[1]) zu gebrauchen) für seinen polyphonen Satz. Ich setze die drei genannten Entwicklungsstadien untereinander:

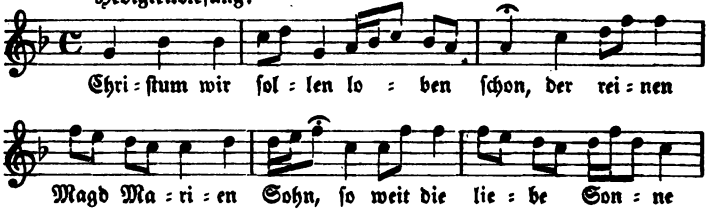
[1]) Die deutsche Liedweise, Wien 1904.

Digitized by Google

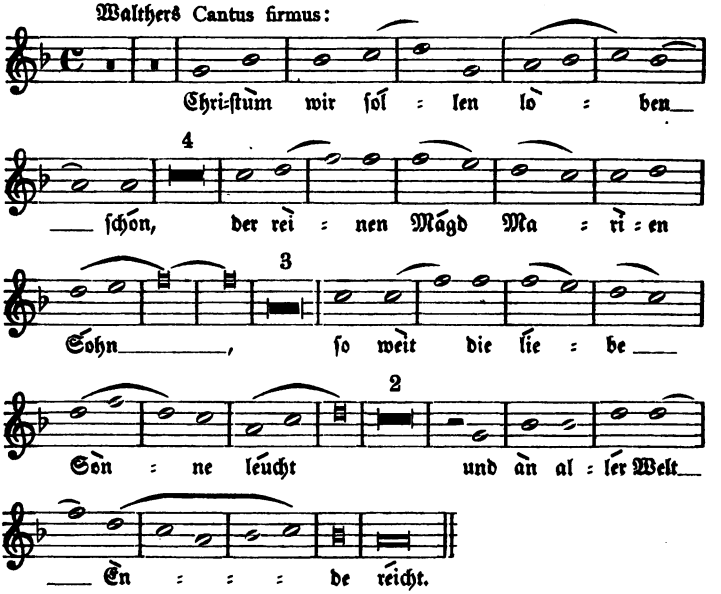
Vermutliche chorale Urform:



Hebigkeitsleſung:



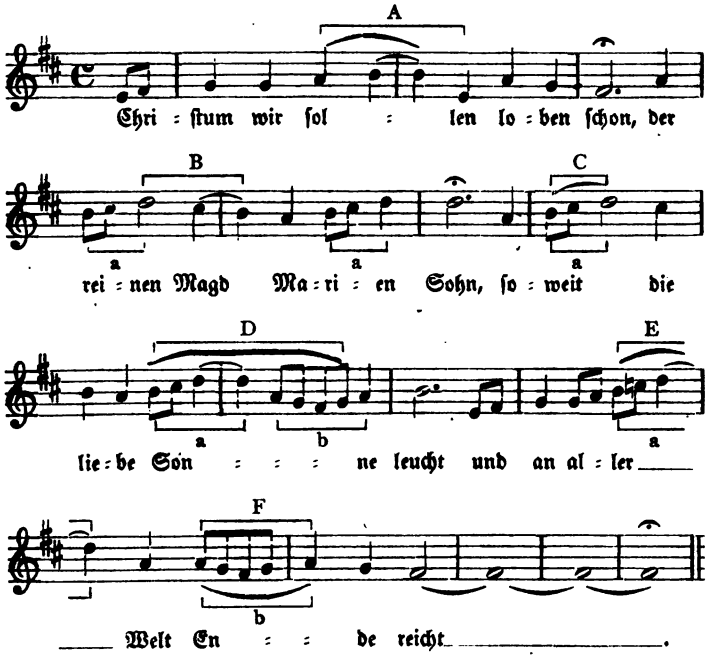
Walthers Cantus firmus:



Eine derartige Gleichmacherei hinſichtlich der Notenwerte ſtellt vom Standpunkt der Liedmelodie aus eine arge Verzerrung

Digitized by Google

dar, und man würde der Melodie einen schlechten Freundesdienst erweisen, wenn man sie in Walthers kontrapunktischer Ausrenkung, weil dies die zufällig älteste noch vorhandene Niederschrift ist, für authentisch erklären wollte. Trotzdem hat diese Lesart auf die nachfolgende Zeit noch so stark eingewirkt, daß Bachs Fassung, die allerdings mehr chor- als gemeindemäßig gehalten ist, erst etwa den halben Weg zur natürlichen Restitution zurücklegt. Er schreibt (Kantate 121, Bargiel Nr. 40), diesmal unter Wahrung der kirchentonartlichen Zeilenfälle:

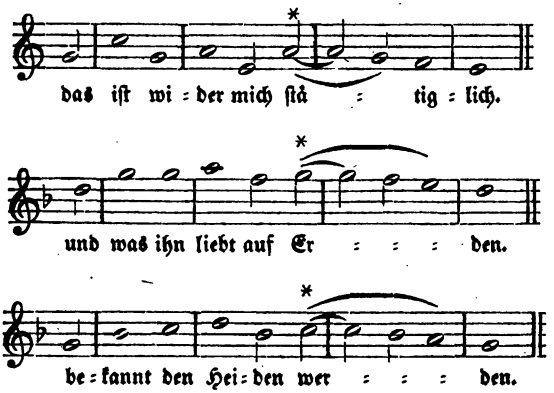


Bis auf die oberhalb des Notensystems eckig eingeklammerten Stellen hat Bach die immanente Hebigkeit, meist unter weiser Darangabe der alten, von Walther auseinandergezogenen Zierноten, wiederhergestellt. Bei A, B, C, E und F ist er dem Waltherschen Gedanken wenigstens insoweit gefolgt, als er durch Vergrößerung von ♩ (♩ ♩) zu 𝅗𝅥. (𝅝) trotz des falschen einzeitigen Auftaktes auf den richtigen Schwerpunkt an den Kadenzen

Digitized by Google

hinauslaufen kann. In den drei ersten Fällen bekommt er dadurch scheinbar dreitaktige Phrasen — daß sie nur zufällig, äußerlich zustandegekommen sind, dürfte nach dem Gesagten klar sein. Nur am Schluß geht das Exempel nicht auf, weil die Dehnung vor der Fermate zweimal, nämlich bei E und F, angewandt wird. Einzig bei D hat er die Vergrößerung von ♩ auf 𝅗𝅥 ♩ getrieben, ohne daß die dreitönige Ligatur der Vorlage sonderlich dazu eingeladen hätte, denn bei „loben", „Sohn" und „leucht" hat er sie stillschweigend beseitigt. Wenn ich nicht irre, liegt hier eine programmatische Absicht vor, nämlich, daß Bach die „Sonne" mit besonderer Leuchtkraft malen wollte. Und wie kunstvoll selbst im Kleinsten — er setzt diese Fioritur aus dem dreimal vorher und einmal nachher auftretenden Motiv a und der bei F überlieferten Blume b (eckige Klammern unter dem Beispiel) zusammen! Bach steht also mitten zwischen Walther und dem isometrischen Grundriß; was aber bei andern wie ein peinlicher Kompromiß wirken würde, wird ihm Anlaß zu einer besonders schönen, freischaltenden Eingebung.

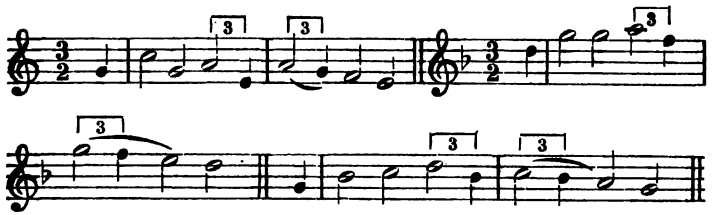
Eine neue agogische Erscheinung lernen wir in mehreren Choraltenören bei Walther kennen, so einmal in „Erbarm dich mein, o Herre Gott" und zweimal in „Es wollt uns Gott genedig sein"[1]):

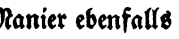
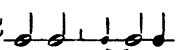


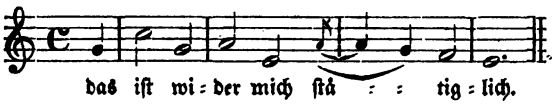
[1]) Für das weltliche Volkslied sei auf Luthers Lied von den Brüsseler Märtyrern verwiesen.

Digitized by Google

Zunächst denkt man unwillkürlich, es handle sich wieder um eine einfache Triolierung; aber wenn man diese herstellt, so erhält man immer eine Zählzeit zu wenig (z. B. in folgender Reduzierung auf den halben Wert):



Dagegen spricht aber auch, daß bisher die Triolierung immer eine Vergrößerung von 2 auf 3, nie eine Verkleinerung von 4 auf 3 Zählzeiten bedeutete, wie sie hier der Vergleich von je zwei duolischen und triolischen Silben ergeben würde. In Wahrheit handelt es sich um eine echte Synkopierung, die ich als „pathetische Antezipation" bezeichnen möchte. Wie ich bereits früher ausgesprochen[1]), bildet der „verfrühte Einsatz" ein vorzügliches Kunstmittel zur Darstellung gewisser Affekte, so des Drängenden, Stürmischen, auch des Überschwänglichen und Schwärmerischen. Die Klavierromantiker seit Schumann kennen diese Manier ebenfalls unter der Schreibweise  oder  Als agogisches Zeichen sei von uns ← 𝅗𝅥 angewandt[2]); dann erklären sich die obigen Choralbeispiele mühelos als affektvolle „Vorschläge auf gleicher Tonhöhe" oder eben pathetische Antezipationen:

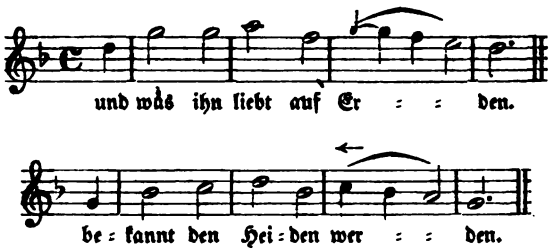


---

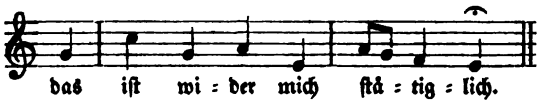
[1]) Oskar Noß und Hans Joachim Moser, Technik der deutschen Gesangskunst (Samml. Göschen) 1910, S. 143 f.

[2]) Pathetische Antezipationen im modernen Lied z. B.: H. Wolf, Morgenwanderung (Mörike) „dann wie's Vöglein im Laube"; Brahms, Magelone Nr. 4 „nein, ich kann ihr nicht vertrauen".

Digitized by Google

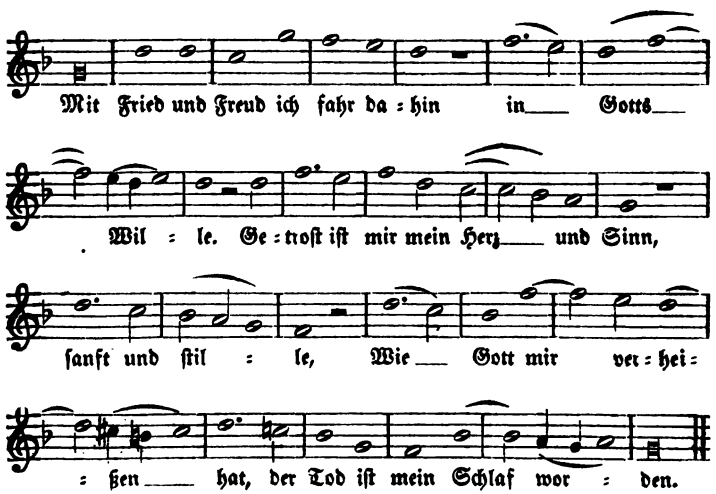


Auch Bach beſtätigt das wieder, denn er ſchreibt (im Choralbuch von 1765, Bargiel Nr. 107) ſchlicht unter Weglaſſung des agogiſchen Rubato:



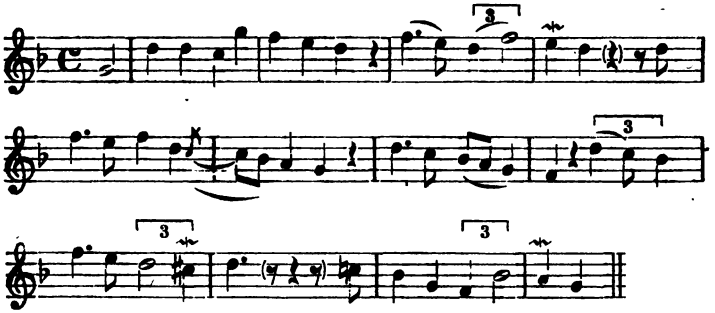
Bei dem andern Choral hat er eine von der Waltherſchen verſchiedene Melodie.

Wir mußten dieſes durch menſurale Fixierung wieder ſtark vergröberte Kunſtmittel vorerſt beſprechen, um durch ein ſo ſchwieriges Stück wie das Lutherlied „Mit Fried und Freud" hindurchzufinden. In Walthers Geſangbüchlein lautet ſein Tenor folgendermaßen:



Digitized by Google

Machen wir zuerst das Bild dadurch übersichtlicher, daß wir die agogischen Triolierungen wiederherstellen, die pathetischen Antezipationen und „Mordente nach unten“ aber durch Verzierungsnoten ausdrücken! (Viertel-Mensur:)



Neben dem verkürzten Auftakt haben wir hier auch einmal den andern Typ, nämlich den verlängerten, am Anfang, eine ebenfalls nicht wörtlich gemeinte Form andeutender Mensur, diesmal zu gleichen Teilen aus der notationsmäßigen Scheu vor Pausenbeginn und aus dem praktischen Handgriff erklärlich, allen Sängern Zeit zu sorgfältiger Intonation zu gönnen.

Suchen wir aus der musikalischen Hebigkeit die richtige Verteilung und textlichen Haupt- und Nebenakzenten festzustellen, um so die Art der Taktmotive zu erkennen und die richtige Setzung der Taktstriche zu gewinnen, so erhalten wir ein nicht ganz einfaches Bild:

Mit Fried und	Freud ich fahr da-	hin
	in Gotts	Wille
Getrost ist	mir mein Herz und	Sinn
	sanft und still-	le,
wie Gott	mir ver - heißen	hat,
der	Tod ist mein Schlaf	worden.

Wir haben kraft dieses Wechsels ein-, zwei-, drei- und keinzeitiger Auftakte einen „umsetzenden“ Choral vor uns, wie E. Fuchs[1]) den Begriff treffend geprägt hat. Der anscheinende

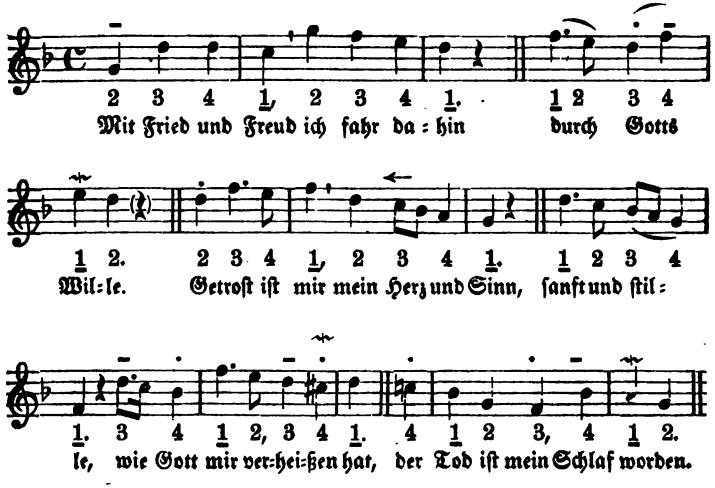
[1]) Takt und Rhythmus im Choral, Berlin 1911.

Digitized by Google

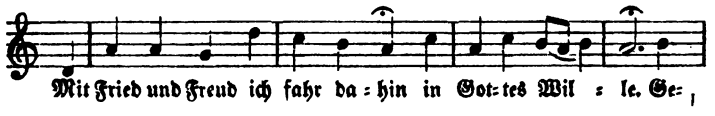
Widerspruch der Betonung bei den Reimworten Wille: stille darf an unserer Deutung nicht irre machen — im Gegenteil erweist sie die zweite Strophe mit:

Der treu	Heiland
und macht be=	kannt

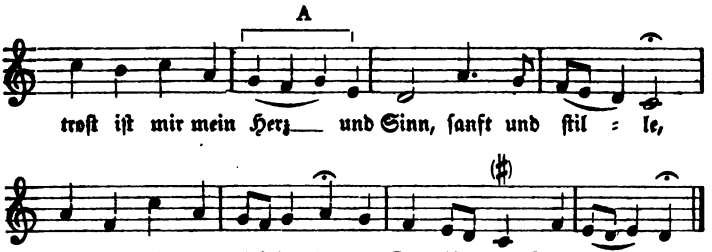
als die einzig mögliche; übrigens wohl auch für den Germanisten eine interessante Feststellung. Unter Anwendung der agogischen Zeichen erscheint der Choral mithin in nachstehender isometrischen Gestalt:



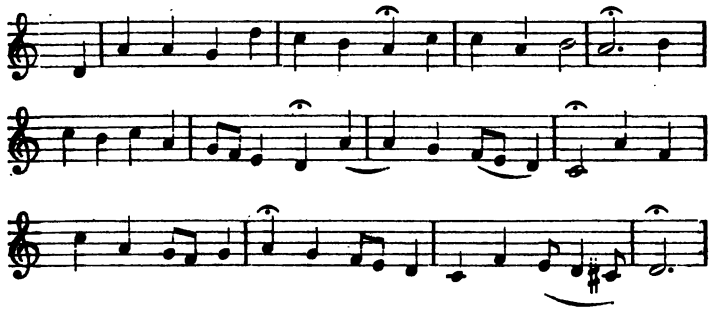
Bach beachtet, wie wir gesehen haben, derartige Umsetzungen im Choral nicht; einzig an einer Stelle (nachfolgend mit A bezeichnet) weicht er von dem soeben gewonnenen isometrischen Grundschema durch eine schwer erklärbare Mensurverdopplung ab — im übrigen rechtfertigt er unsere Rekonstruktion von Walthers Vorbild vollkommen (Kantaten 83 und 125, Bargiel Nr. 93):



Digitized by Google



Bringt er die gleiche Verlängerung ebenfalls im Choral-Cantus firmus zu dem ſchönen Baßarioſo der Kantate Nr. 106 (Gottes Zeit) „Heute wirſt du mit mir im Paradieſe ſein", ſo beſeitigt er ſie in der (allerdings apokryphen) Lesart des Choralbuchs von 1765:

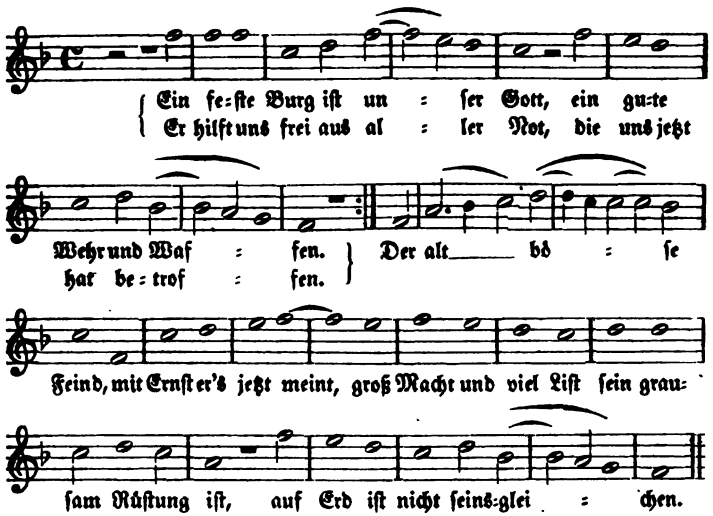


Damit ſcheinen alle Lutherſchen Knorrigkeiten einigermaßen opitzisch gemildert. Möglicherweiſe hat darauf die „gereinigte" Geſangbuchfaſſung einer ſpäteren Strophe Einfluß genommen, die Bach in einer vermutlich ſeither verſchollenen Kantate unterlegt haben wird. Leider fehlt hier wie in Philipp Emanuels Ausgaben durchweg der Text, der uns die entſprechenden Aufklärungen geben könnte.

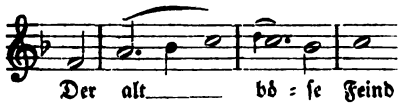
Nach den bisherigen Ausführungen wird uns die wegen ihrer Schwierigkeiten ſchier berüchtigte Walthersche Faſſung von „Ein feſte Burg" faſt wie eine reife Frucht in den Schoß fallen. Sie lautete in jener von dem Torgauer Kantor 1530 dem Reformator geſchenkten Altſtimme[1]):

[1]) O. Kade, Lutherkodex.

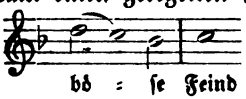
Digitized by Google



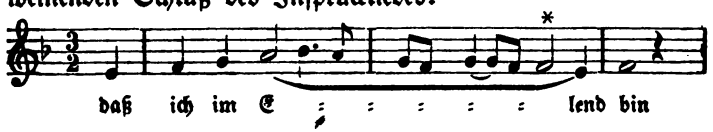
Sogleich wird klar, daß dieſe monodiſch, alſo im akkordiſch begleiteten Gemeindegeſang, völlig unverſtändlichen Synkopen zumeiſt pathetiſche Antezipationen ſind. Dieſe Erſcheinung kompliziert ſich zu Beginn des Abgeſangs dadurch, daß auf „böſe" ein Ton antezipiert wird, der ſeinerſeits bloß wieder Ziernote, nämlich Vorhalt, iſt; urſprünglich muß die Stelle gelautet haben:



Der Vorhalt bekam einen geregelten Wert:

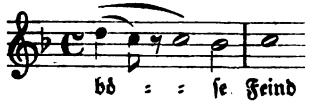


Durch ein Portament nach unten, das durch die »note radoppiate« ſoliſtiſch abgegrenzt iſt, wird das Wort bis zum Schluchzen an Ausdruckskraft verſtärkt; man denke an den weinenden Schluß des Inſpruckliedes:



Digitized by Google

Und vor dies:

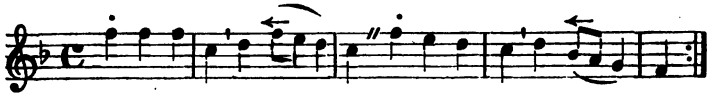


ſchiebt ſich ſchließlich noch der affektvolle, frühe Einſatz. Ebenfalls iſt die Stelle „ſein grauſam Rüſtung iſt“ nur durch die pathetiſche Vorwegnahme zu erklären:

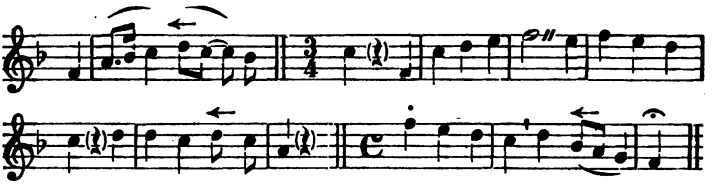
Alſo auch dieſe Zeile noch war urſprünglich im Tripeltakt geſchrieben! Daran kann auch bei den zwei vorhergehenden Gliedern nicht gezweifelt werden; zwar, die Verfolgung des Hebigkeitsprinzips legt nahe:

C der	ält	böſe	Feind,
mit	Ernſt	er's jetzt	meint,
groß	Macht	und viel	Liſt
ſein	grauſam	Rüſtung	iſt,

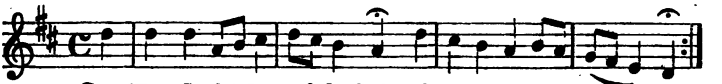
aber nur für die erſte dieſer Zeilen läßt ſich dafür in Walthers Tenor der hinreichende Beleg finden. Die zwei nächſten Glieder ſind offenſichtlich unter ſtreng iſometriſcher Wertung der Einzelſilbe vertont worden. Da nun aber nicht nur textlich, ſondern auch melodiſch der Auftaktcharakter ganz klar zu Tage tritt, ergibt ſich mit Notwendigkeit Tripeltakt mit jambiſchem Beginn. Weder G. Weimars Vorſchlag trochäiſcher Leſung noch C. Fuchs Verſuch mit der Dehnung der Penultima können den geraden Takt retten. Einzig in der letzten der vier Zeilen war dies im Lauf der Zeit möglich, weil die halben Silbenwerte auf „Rüſtung“ nur eine Folge der $^3/_4$=Takt=Orcheſtik waren, der volkstümlichen Iſometrie mithin widerſprachen. Hiernach geſtaltet ſich alſo Walthers Vorbild folgendermaßen:

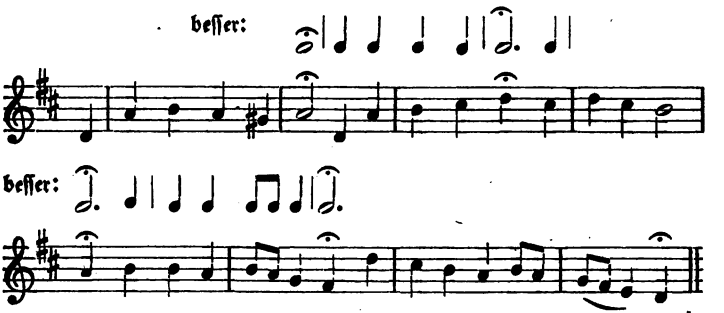


Digitized by Google

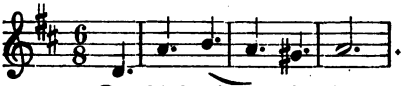


Wie Bach ſich mit den rhythmiſchen Problemen des Lutherliedes abgefunden hat, iſt höchſt lehrreich in ſeiner gleichnamigen Kantate (Nr. 80) zu beobachten. Wo das Lied als Sopran eines ſchlichten Satzes Note gegen Note auftritt, in der Schlußnummer, gibt er die gemeindemäßige Iſometrie in folgender Form:



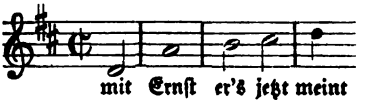


Im Abgeſang hilft Bach ſich auf dreierlei Weiſe, um Tripeltakt zu vermeiden: erſtlich durch Einflicken einer Silbe „nehmen ſie uns den Leib"; dann wie G. Weimar durch trochäiſchen Anfang „Gut, Ehr, Kind und Weib", zuletzt wie C. Fuchs durch Dehnung „laß fahren dahin". In andern Strophen findet er andere Löſungen. So benutzt er in der erſten Abgeſangszeile ſtatt der Silbenvermehrung eine, freilich nicht ſehr volkstümliche, ſynkopenartige Bindung (Uniſonochoral):

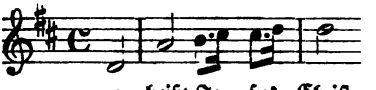


Digitized by Google

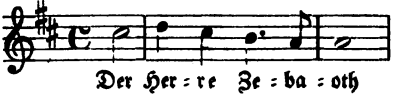
Bei der nächsten Zeile hat die Einleitungsfuge jambischen Beginn und Dehnung (ein neuerdings öfter benutzter, guter Ausweg):



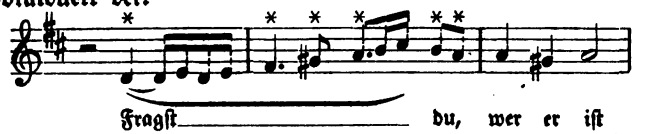
ebenso das Choralduett:



Der gleiche Satz bringt wiederum für die dritte Zeile des Abgesangs die Silbenvermehrung:



An gewissen Stellen möchte man aber glauben, daß Bach auch die alte, Walthersche Fassung noch gekannt habe, so im Choralduett bei:



Ich markiere durch Sternchen die Noten, in denen die ursprüngliche Lesart deutlich durchschimmert. Es ist eine bedeutsame, auch sonst an Bachs Cantus firmus-Chorälen belegbare Tatsache, daß er streng zwischen den Forderungen der Kirchenpraxis und der idealen Inspiration Grenzen zu ziehen weiß. Wo er den Choral, von allem Zwang des Gemeindebedarfs befreit, rein als Kunstwerk betrachtet und verherrlicht, näherte er sich den alten, polymetrischen Feinheiten mit ihren agogischen Triolierungen usw. (man denke an „O Lamm Gottes unschuldig" in der Matthäuspassion) — wo es sich aber um einen würdigen Massengesang oder dessen stilistische Schilderung handelt, beschränkt er sich auf schlichteste Isometrie.

Möge Bachs gewichtiges Zeugnis also im gegenwärtigen Streitverfahren Polyrhythmik contra Isometrie nicht ungehört verhallen!

Digitized by Google

Zur Motivbildung Bachs.

Ein Beitrag zur Stilpsychologie.

Von Dr. Ernst Kurth (Bern).

Wo sich in einem Kunststil gewisse typische Formen herausbilden, welchen man in verschiedenartigsten Werken und auch innerhalb eines Werks in mannigfachen Formteilen immer wieder begegnen kann, deutet dies stets auf etwas Gemeinsames in den Energien der künstlerischen Gestaltungskraft, welche in solchen immer wiederkehrenden Einzelzügen nur ihre Auswirkung und sichtbaren Ausdruck finden. Je verschiedener daher die äußeren Zusammenhänge, in welchen solche Formen auftauchen, desto größeres Interesse beansprucht die Frage gerade nach ihrem Zusammenhang untereinander; sie führt geradewegs von den Erscheinungen selbst, die im Kunstwerk zutage liegen, zu den Ursachen, von den Ausdrucksformen zu den Kräften des Ausdruckswillens.

Schon ein flüchtiger Blick auf die Linien der Polyphonie Bachs zeigt, daß gewisse melodische Züge allenthalben, entweder unverändert oder in starken Annäherungsformen auftauchen, und man wird bald erkennen, daß dies nicht so sehr an der Wiederkehr gemeinsamer oder ähnlicher Hauptthemen selbst liegt, als im Auftscheinen gleichförmiger Züge, die den vielfachen breiten Entwicklungen und Fortspinnungen angehören, aus welchen ein musikalischer Satz sich entfaltet. Hat man aber einmal begonnen, diese Erscheinung näher ins Auge zu fassen, so kann man auch bald gewahr werden, in welch überraschendem Maße sie über alle polyphonen Werke gebreitet ist, wie häufig und regelmäßig die gleichen typischen Linienzüge überall

Digitized by Google

sichtbar werden, ohne daß man für gewöhnlich selbst bei eingehender Kenntnis der Werke auf diese Gleichförmigkeit hingelenkt wäre, geschweige denn sich an ihr stoßen würde. Und selbst wenn man einmal in die Beobachtung dieser Fülle von Wiederholungen eingedrungen ist, verlieren die Werke nichts von ihrem inneren Reichtum, im Gegenteil, gerade aus der Hinwendung zu jenen typischen, vielfach unscheinbaren Zügen gewinnen sie nur gesteigerte innere Lebendigkeit und Spannung.

Es sei gleich vorweggenommen, daß neben der häufigen Wiederkehr typischer Linienformen selbst auch diese Erscheinung bedeutungsvoll ist; denn geht man in Kunstwerken an bestimmten Einzelheiten gewöhnlich vorüber, ohne sie zu beachten, so liegt dies entweder an ihrer Geringfügigkeit und Inhaltsarmut, oder aber daran, daß ihnen eine Allgemeinheit solcher Art eignet, die aus den Tiefen des Schaffensvorgangs dringt und daher gerade durch die weit umspannende Fülle ihres Inhalts sich für gewöhnlich weniger sinnfällig geltend macht als die differenzierteren, auf den ersten Eindruck hin charakteristischeren Erscheinungen, welche an der Oberfläche der Empfindungen am auffälligsten vortreten und jene Tiefenvorgänge überströmen. Das gewöhnliche Übersehen liegt dann an ihrer Verborgenheit, nicht an ihrer Leere, auch nicht an geringerer Wirkungsintensität. Und dies gilt von den typischen, immer und überall anzutreffenden Linienformen bei Bach; sie sind für die gesamte Polyphonie höchst bedeutungsvoll, mag auch ihre Unscheinbarkeit und geradezu charakteristische Unauffälligkeit sie zuerst bedeutungslos erscheinen lassen.

Es gäbe daher zwei Wege, zu jenen typischen Motivformen, ihrem Stil und ihrer Bedeutung zu gelangen; der eine ginge von den heller vortretenden melodischen Erscheinungen, den charakteristischen Hauptmotiven, aus und würde von hier zu den äußerlich weniger charakteristischen, allgemeineren Linienzügen vorrücken, in ihnen letzte Reste von der Zeichnung der Hauptthemen suchen und schließlich diejenigen Linienzüge, die gar keinen Zusammenhang mit diesen mehr zeigen, nur noch als verbindende Überleitung zu ihrem Wiederauftreten bewerten. Der andere Weg wäre der umgekehrte, und würde von den

Digitized by Google

tiefsten elementarsten Wurzelerscheinungen der Melodiebildung über die allgemeineren Motivzüge zu den in immer stärkerer Eigencharakteristik konzentrierten Gebilden vorrücken. Den ersten Weg muß beispielsweise die analytische Formenlehre einschlagen, allerdings auch noch ohne bis zur Beachtung und Erklärung der typisch wiederkehrenden Motive selbst zu gelangen, von denen hier zunächst die Rede sein soll; denn sie beginnt damit, von dem Hauptthema eines Werks, z. B. einer Fuge auszugehen, darauf zunächst diejenigen Partien des Satzes herauszuheben, in welchen es wieder erscheint, um hernach außerhalb dieser „Durchführungen" die übrigen Entwicklungspartien auf Grund der Teilmotive vom Hauptthema zu analysieren und diese bis in ihre letzten Umformungen und Abweichungen zu verfolgen. Dieser Gesichtspunkt führte konsequent dahin, die zwischen den Durchführungen liegenden Teile als „Zwischenspiele" zu bewerten, da sie sich nach der vom charakteristischen Hauptthema ausgehenden Formauffassung als unwesentlichere, nur im Dienste der Durchführungen, als Überleitungen entstandene Partien darstellen.

Auf dem gleichen Weg, der von dem Hauptthema ausgeht, und die Linienbildung aus den Durchführungen in die Zwischenspiele hinein verfolgt, gelangte ich bereits in meinem Buche über Polyphonie[1]) bei der Untersuchung der Zwischenspiel-Entwicklungen zur Aufweisung gewisser typischer, durchgängig in Bachs Werken wiederkehrender Motive von der hier in Rede stehenden Art; sie konnten jedoch dort nur im Hinblick auf andere Zusammenhänge in kürzerem Hinweise erledigt und daher auch nur zum kleineren Teil angeführt werden (vgl. IV. Abschnitt, IV. Kap.). Dem eingeschlagenen Untersuchungsweg entsprechend war dort auch diese Erscheinung als eine „Auflösung" der charakteristischen Hauptthemen in jene allgemeineren Linienzüge zu kennzeichnen. Die typischen Formen erklärten sich hierbei als Ausdruck einfachster und primitivster Bewegungsvorgänge, die der Entwicklung von Linien zugrunde liegen, wie

[1]) Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie. Bern, Verlag Drechsel, 1917.

Digitized by Google

überhaupt das Auftreten typischer Formen in einer Kunst niemals ursprünglich etwas „Formelhaftes" darstellt, sondern sich im Gegenteil stets als Spiegelung lebendiger Grundvorgänge herauskryſtalliſiert, die immer und allgemein am Wirken ſind.

Die dort aufgewieſenen Beobachtungen führen jedoch geradewegs auch zu dem Gedanken, auf dem umgekehrten Wege, nämlich von den allgemeineren und primitivſten typiſchen Motivbildungen ausgehend, zur Stiliſtik der polyphonen Melodie vorzudringen; denn iſt auch dieſes Verfahren der einfachen formalen Analyſe entgegengeſetzt, ſo greift es doch die Entwicklung der polyphonen Linienkunſt bei ihren Wurzeln auf, um von ihnen aus den Reichtum der unendlich differenzierten Melodieformen zu verſtehen, und es wird ſich zeigen, daß ſogar für das Verſtändnis der Themen ſelbſt hierbei neue Kriterien zu gewinnen ſind. Wie die Themenbildungen der Polyphonie in ihrer unbegrenzten Mannigfaltigkeit nie zu erſchöpfen ſind, ſo muß darum auch nicht das Beſondere, das jede einzelne melodiſche Idee enthält, in den Vordergrund gerückt werden, ſondern das Allgemeine, aus dem ſich jede individuelle Einzelidee entwickelt.

Ohne im Rahmen dieſes Aufſatzes über ſtiliſtiſche Unterſuchungen auf das Gebiet meiner theoretiſchen Arbeiten hinausgehen zu wollen, beſchränke ich mich zum Verſtändnis der nachfolgenden Unterſuchungen in Kürze auf den Hinweis, daß die geſamte Erſcheinung des Melodiſchen nur auf Grund von Bewegungsvorgängen zu verſtehen iſt. Ein Motiv z. B. iſt ebenſowenig eine Summe von Tönen als ein Wort eine Summe von Buchſtaben, oder ein Satz eine Summe von Wörtern iſt; es kommt auch hier auf den Sinn und die tragende Inſpiration des Zuſammenhanges an, und dieſer iſt beim Melodiſchen ſtets der lebendige Zug, welcher als eine kontinuierliche Bewegung die Einzeltöne überſtreicht und in ihrer Folge nur ſeinen Ausdruck findet. Schon die einfache Erwägung, daß die erklingenden Töne nur in dem Wechſel ihrer Höhe und den Schnelligkeitswerten ihrer Folge einen melodiſchen Zuſammenhang darſtellen, mußte die pſychologiſchen Unterſuchungen darauf hinlenken, ein weſentliches Moment aller Melodik in demjenigen

Digitized by Google

Teil einer Linie zu suchen, der nicht in den Tönen, sondern zwischen ihnen, in ihrer Verbindung liegt, also äußerlich gesprochen, in demjenigen Teil, der sich in der Niederschrift als der leere Zwischenraum zwischen den Tönen darstellt. Denn es ist klar, daß vielmehr ein Spannungsvorgang das lebendige Empfinden auch über diese klaffenden, nicht durch Erklingen ausgefüllten scheinbaren „Lücken" hinüberträgt, und nachdem sich mir schon im Laufe meiner früheren theoretischen Arbeiten die Überzeugung aufgedrängt, daß in jenen, zwischen den erklingenden Tönen selbst liegenden Teilen ein wesentliches Moment aller Melodik gelegen sei, erkannte ich bald immer deutlicher, daß in jenem Energievorgang, der sich nicht durch hörbare Eindrücke kennzeichnet, sogar der eigentliche Kerngehalt des Melodischen zutage trete. Man muß sich einmal mit dem Gedanken befreunden, daß das innere Leben des Melodischen nicht in Tönen, überhaupt nicht in klanglichen Erscheinungen beruht; der Zug, welcher die Töne überstreicht, ist bedeutungsvoller als diese selbst. Die Töne sind bloß die Punkte, in welchen sich ein linearer Bewegungszug andeutet und das Spiel seiner Wellungen der Wahrnehmung vermittelt. Gesteigerte Spannung dieser bewegenden Kräfte ruft der gesteigerten Intensität, die in den höher schwingenden Tönen zum erklingenden Ausdruck kommt, wie ihr Nachlassen in die Tiefe führt. Und so ist in der Tat der Grundinhalt der melodischen Linie das Unhörbare an ihr, der Spannungsverlauf, der in den erklingenden Tönen nur seine Spiegelung in konkretem Ausdruck, seine sinnlich wahrnehmbare Erfüllung findet. Aber freilich wäre es hierbei nun ganz verfehlt, wenn man jenen psychischen Spannungsvorgang lediglich als die Brücke zwischen den erklingenden Eindrücken zweier aufeinander folgender Töne auffaßte, als eine Verbindung, welche zwischen je zwei Tönen einer Melodie „nachgezogen" wird; denn eine solche Auffassung würde an dem gleichen falschen Prinzip festhalten und nur statt aus Tönen, aus Intervallen summieren, und auch damit wäre das Mitmachen des Verbindungszuges erst das Sekundäre gegenüber den Tönen. Aber die Linie summiert sich, auch dem genetischen Vorgang der Melodieentstehung nach, weder aus Tönen, noch aus einzelnen

Digitized by Google

Intervallen, sondern ist ein ursprünglicher Zusammenhang, der in seiner Erformung das Bild der Tonanordnung in Intervallen und in der Schnelligkeitsfolge hervorruft. Der eigentliche tragende Inhalt der Linie sind die Bewegungszüge, die sich in den einzelnen Tönen nur wahrnehmbar andeuten und darum ist dieser nicht als eine von Ton zu Ton nachgezogene (sekundäre) Verbindung aufzufassen, sondern als die Gesamtheit einer Bewegungsphase.

Gerade das Verständnis Bachs wird dadurch erschwert, daß man bisher die melodischen Erscheinungen nicht als geschlossene lineare Einheiten zu werten wußte und sich hiervon durch das Vorgehen der Theorie ableiten ließ, welche bei den Tönen selbst einsetzt und sich in der einseitigen Untersuchung ihrer harmonisch-klanglichen Bedeutung verstrickt hat, wodurch man die innere Dynamik des geschlossenen Bewegungszugs völlig aus den Augen verlor, der stets das Primäre gegenüber den Tönen darstellt.

Von diesem müssen wir aber ausgehen, wenn wir zunächst die typisch wiederkehrenden, primitiven Motive, hernach aber die innere Entwicklung der gesamten Linienkunst Bachs bis in die Themen hinein verfolgen wollen. Weniger als der hörbare Ausdruck, in welchem sich die gestaltenden Kräfte symbolisieren, interessieren uns diese selbst, und zu ihnen rücken wir das Schwergewicht der Untersuchung. Alles Auf und Ab der Töne, alle Verlebendigung und Stockung ist unmittelbare Erformung des gestaltenden Willens, dessen lebendigen Ausdruck wir herauszufassen haben, wenn wir statt auf die Erscheinungsformen der melodischen Kunst auf die formende Energie selbst gerichtet sein wollen.

Wie alle Melodik ist aber auch alle Form der Linienkunst als eine Bewegungsentwicklung zu verstehen; auch sie gestaltet sich aus Steigerungen und deren Anlage in der Gesamtarchitektur eines Satzes. Am einfachsten tritt dies bei jenen Werken des polyphonen Stils hervor, die überhaupt nur aus einer einstimmigen Linie entwickelt sind (wie Bachs Suiten und Sonaten für Violine und für Cello allein, ohne Begleitung) oder deren Hauptzug wenigstens in einer für sich vortretenden,

Digitized by Google

herrschenden Stimme beruht; die Grundempfindungen, welche die gesamte Ausspinnung leiten, sind Bewegungen. Aber auch die eigentliche Polyphonie, eine mehrstimmig-lineare Satzanlage, weist in Kombination und Ineinandergreifen der Linienbewegungen den gleichen formalen Grundzug, die Entwicklung in Steigerungen, auf, wobei die Anordnung der Steigerungsverhältnisse im Satze selbst großer Verschiedenheit unterworfen sein kann. Aber um die polyphone Form ihrem Wesen nach zu verstehen, ist von dem Verlauf zu gesteigerten und wieder zu verringerten Spannungen der Linienentwicklung auszugehen. Der Grundzug dieser Entwicklungen selbst liegt beim polyphonen Linienstil in der Kontinuität ihres Zusammenhangs, einer Technik stetig ineinanderfließender Übergänge, welche jede Strecke einer Linie oder auch eines ganzen Satzes unmittelbar aus der vorangehenden entwickelt und fortgesponnen erscheinen läßt. Hierdurch unterscheidet sich die innere Satzanlage und das ganze Formprinzip, das selbst nur aus dem Wesen der melodischen Linie und ihrer Ausspinnungstechnik hervorgeht, scharf von dem Gruppierungsprinzip, das später bei den klassischen Formen herrscht und in einer Aneinanderreihung und Sonderung der Einzelpartien zutage tritt.

Indem sich nun die polyphonen Formen in Steigerungserscheinungen entwickeln, zu welchen die Linienbewegungen ineinandergreifen, können wir für die Untersuchung der Grundlagen ihrer Melodik davon ausgehen, im Auftreten *typischer Melodieformen typische Bewegungszüge* zu erblicken, die *jenen Steigerungsentwicklungen dienstbar sind*. Auch sie sind, gerade in ihren stereotypen, allenthalben sich herausbildenden Wiederholungen Spiegelungen des gestaltenden Willens, und zwar sein unmittelbarster, elementarster Ausdruck. Indem sich die melodischen Gestaltungen in umbegrenzter Labilität den inneren formalen Entwicklungen und Steigerungen anschmiegen, entstehen auch die ersten, primitivsten Verfestigungen zu typischen Motivformen im lebendigen Vorgange der Satzentwicklungen. Aus gleichartigen linearen Steigerungsvorgängen bilden sich auch gleichartige Motivzüge als Ausdruck ein und desselben Gestaltungswillens. Es sind Elemente der lebendigen

Digitized by Google

Architektur des Satzes. Mithin entstehen hierbei Motive, die sich von den tragenden Hauptmotiven eines musikalischen Satzes zunächst durch ihre Bestimmung unterscheiden: sie treten nicht wie diese um ihrer selbst willen hervor, um mit ihren charakteristischen Zügen das ganze Werk in Bann zu halten, sondern sind latenteren Inhalten zugehörig. Aber das Zurücktreten dieser typischen Motivbildungen hinter die charakteristischen Hauptmotive enthebt die Stilforschung nicht von der Notwendigkeit, auch zu ihrem Verständnis zu gelangen.

Für die Psychologie des Schaffensvorgangs ist damit gleich noch ein weiterer Unterschied hervorzukehren; im Gegensatz zu jenen Hauptmotiven, die als tragende melodische Idee vorangestellt und zum Problem des Satzes erhoben werden, ist ihre Entstehung mehr unbewußter Art, indem das kompositorische Gestalten auf die weitausgreifenden Entwicklungen selbst gerichtet ist, aus welchen erst die Bewegungsformen im Einzelnen als Sekundärerscheinungen sich herauskryställisieren. Daher auch bezüglich ihrer Aufnahme beim musikalischen Hören die analoge, gleich eingangs betonte Erscheinung, daß sie im allgemeinen unbemerkt oder wenigstens unauffällig bleiben, auch bei eingehenderer Beschäftigung mit dem Werk; diese Unauffälligkeit ist aber wesentlich und beruht nicht etwa auf Flüchtigkeit der Betrachtung (bzw. der Erfindung). Man wird sie auch andererseits ungeachtet ihrer Unscheinbarkeit gegenüber den charakteristischen Hauptthemen nicht als Bildungen bezeichnen können, die an sich ärmlich wären. Sie erscheinen von einer gewissen Selbstverständlichkeit, wie alle jene Kunstelemente, vortretende oder verborgene, die als Ausdruck von etwas Primitivem und Ursprünglichem den Charakter einer zwingenden innern Notwendigkeit an sich tragen. Es ist eine Einfachheit von der Art, die nie banal und nie zuviel wird, die Einfachheit des Elementaren.

Gegenüber den Hauptmotiven sind es architektonische Motive, insofern sie dem Aufbau des Satzes und aller seiner Teilphasen dienen. Da jedoch der Ausdruck „Architektur" mehr denjenigen Formen entspricht, die in Gruppierung, der Aneinanderreihung gesonderter Einzelpartien beruhen, als der Technik stetiger, fließen-

Digitized by Google

der Entwicklungen, wie sie den linear-polyphonen Satz kennzeichnet, so wären auch diese Motive treffender mit dem Namen „Entwicklungsmotive" zu bezeichnen.

* * *

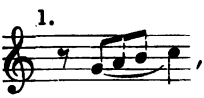
Nach den Entwicklungsvorgängen im musikalischen Satz ergeben sich auch für diese Motivbildungen selbst drei Hauptgruppen, entsprechend den drei einfachsten, allgemeinsten Stadien, welche die Anlage einer Satzentfaltung aufweisen kann. Faßt man, der einfacheren Vergegenwärtigung halber, zunächst die Bewegungen einer nur einstimmig-linearen Entwicklung ins Auge, so kann diese entweder in einer Steigerung oder in sinkender Bewegung einer Entspannung bestehen oder schließlich für gewisse Partien darin, daß eine erreichte Höhenlage im Großen und Ganzen festgehalten wird. Bei der einfachen Linie, z. B. in den nur einstimmigen Sätzen Bachs, kommen diese Vorgänge nach den vorhin erwähnten Gesichtspunkten des melodischen Formausdrucks unmittelbar plastisch in den entsprechenden Bewegungen durch Höhen- und Tiefenlage der Töne zum Ausdruck; nur besteht auch hier diese Bewegung äußerst selten im geradlinigen Hinaneilen oder Sinken aller aufeinanderfolgenden Linientöne, sondern im allmählichen Empor- oder Hinabdrängen über mannigfache Wellungen und Teilkurven der Entwicklung, die erst zusammen in ihrem Ineinanderfließen das ganze Entwicklungsbild und seine Richtung aufweisen. Erst über die Beobachtung solcher Teilkurven gelangt man, wie sich später zeigen wird, zum Verständnis des minder einfachen Bildes der Steigerungsentwicklungen in der Mehrstimmigkeit, wo sich die Kurven und drängenden Bewegungen mannigfach durchkreuzen, derart, daß keineswegs jede einzelne Linie das Bild der Entwicklungsrichtung vom Gesamtzug zeigt; diese tritt erst aus der ineinandergreifenden Dynamik der einzelnen Linienbewegungen, die zum Stimmenkomplex anschwellen, zutage. Dennoch beruhen die verschiedenen Steigerungsentwicklungen der Mehrstimmigkeit in noch viel ausgeprägterem Maße als bei einstimmiger Ausspinnung auf jenen typischen Motiv-

Digitized by Google

bildungen, die alle Träger eines spezifischen Bewegungsausdrucks sind.

Somit bilden sich zunächst nach den drei Hauptstadien, die eine Satzentwicklung aufweisen kann, auch als drei Hauptgruppen ansteigende, fallende und schwebende Motive heraus, Linienelemente, die in plastischestem Ausdruck die Energie jener Bewegungen konzentriert enthalten.

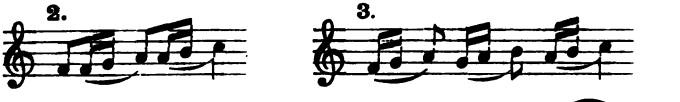
Es ist andrerseits von vornherein klar, daß zwischen den drei erwähnten Grundformen der inneren Satzentwicklung und mithin zwischen den drei zugehörigen typischen Motivgruppen zahlreiche und unabgrenzbare Übergangsformen bestehen müssen; daher vermögen diese am einfachsten und deutlichsten durch Heraushebung typischer Grundformen, welche greifbare Grenzfälle darstellen, der Beobachtung zugänglich zu werden, und man muß von ihnen aus nicht zur Konstruktion eines starren, dreifach sondernden Schematismus, sondern im Gegenteil zum Wesen jenes Übergangs mit all seinen spezifischen Stilerscheinungen gelangen. Denn die Grundeigenart fließender Übergänge, welche die polyphone Linienkunst überhaupt in allen ihren Erscheinungen kennzeichnet, bietet gegenüber dem Formprinzip der Gruppierung überall dem Stilverständnis dadurch die größten Schwierigkeiten, daß sie die festen Haltepunkte entzieht. Der Gewinnung fester Angriffspunkte für die Beobachtung dient aber das Ausgehen von Grenzfällen.

Die einfachste und häufigste Form steigernder Motivelemente ist die über vier Töne diatonisch ansteigende Linie 1.  , die meist mit Zuspitzung in einem Leitton vor der Gipfelung ihre hinanstrebende Kraft konzentriert (analog wie der obere Teil einer ansteigenden Skalenbewegung). Dieses Motiv verkettet und treibt hinandrängende Entwicklungen in verschiedenster Art, und meist in raschen, ineinandergreifenden Wiederholungen, nach erreichtem Gipfelton wieder an tieferer Stelle ansetzend und von neuem zur Höhe treibend, bis sich aus der Folge der Gipfeltöne untereinander eine durchgängige Höhenentwicklung ergibt; in gleicher Art, wie sich auch die übrigen, noch im

Digitized by Google

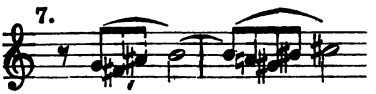
Folgenden zu erwähnenden, typischen Motivelemente zu einer breiteren Gesamtbewegung vereinen.

Dieser Grundform nähern sich zahlreiche Annäherungsbildungen gleichen Bewegungsinhalts, z. B. kurzatmigere Formen wie:



ferner gewundenere Linien wie:

oder aufwärts rankende Bildungen:



und ähnliche.

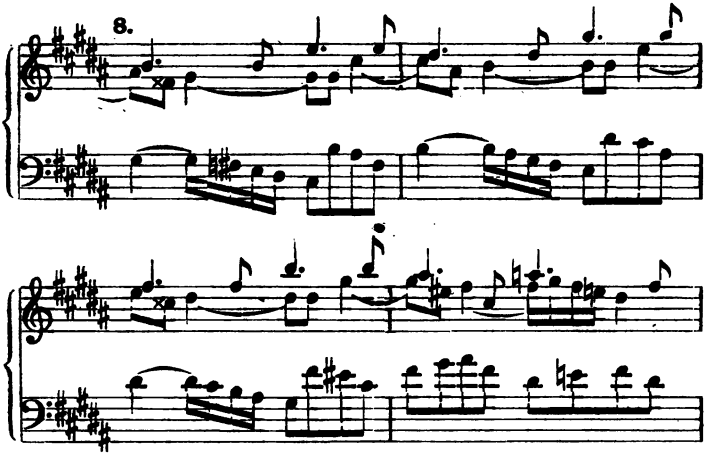
Keine kommt an Häufigkeit der ersterwähnten (Nr. 1) gleich, welche die Energie hinandrängender Bewegung am konzentriertesten ausgeprägt enthält. Überhaupt wird man durchgängig bestätigt finden, daß typische Formen um so öfter auftreten, je einfachere Energievorgänge sie zum Ausdruck bringen, je primitiver sie sind: die geradlinig um vier Töne (wie der obere Skalenteil) hinansteigende Motivbildung ist derart häufig, daß man nur wenige Werke Bachs antrifft, in denen sie sich nicht in irgend einem Entwicklungszusammenhange herausbildet, und sehr zahlreiche, die ganz von ihr durchsetzt sind[1]).

Neben der über eine Quart verlaufenden diatonischen Linienbildung erscheint schließlich auch schlechtweg der Sprung einer Quart an sich als eines der zahlreichsten typischen Entwicklungs-

[1]) Daß gerade die um eine Quart ansteigende, also die diatonische Reihe von vier, und nicht z. B. von 3 Tönen, die intensivste von den primitiven Steigerungsformen darstellt, geht auf Ursachen zurück, die gleichfalls durch Spannungserscheinungen hervorgerufen sind, die jedoch bereits dem Gebiet der Theorie im engern Sinne zugehören; ich verweise diesbezüglich auf meine Ausführungen a. a. O. S. 40—43 und S. 78 f.

Digitized by Google

motive; viele Steigerungen ketten sich aus dem Empordrängen eines Quartsprunges, dessen Energie von einem Grenzton der Entwicklung zum nächsten trägt; man vergleiche z. B. die zwei oberen Stimmen der nachfolgenden Stelle aus der Fuge in H-Dur vom Wohltemp. Klavier, II. Teil (Takt 68—71).



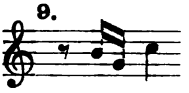
Beide Stimmen zeigen das stetig ineinandergreifende Emporklimmen um einen Quartsprung, nach welchem jedesmal die Linie wieder, wie in einem Bewegungsausgleich nach dem steilen Anschwung, um einen Ton zurücksinkt, um von diesem aus wieder in neuem Ansatz mit dem aufstrebenden Quartmotiv zur Höhe weiterzudrängen. Zwischendurch, jeweils vom letzten zum ersten Achtel eines Taktes, bringt zudem die unterste Stimme den aufwärtsdrängenden Quartsprung. Schon wenn man das Spiel der linearen Energien in diesen wenigen Takten verfolgt, kann man erkennen, wie die polyphone Melodieentwicklung durch und durch aus Bewegungsvorgängen bestimmt ist.

Der Steigerungsanschwung, welcher über die Weite eines Quartsprungs ausgreift, bedeutet eine Erhöhung der Bewegungsenergie gegenüber der nur von Ton zu Ton bis zu einer Quart ansteigenden, zuerst angeführten Grundform; das Motiv des Quartsprungs erscheint denn auch regelmäßig an intensiver vorwärts tragenden Steigerungen von erhöhtem Schwung. Hierbei bilden sich wieder in typischer Weise gewisse auftaktige

Digitized by Google

Ansatzbewegungen zur aufwärtstragenden Quart selbst heraus, so daß in ungemein häufiger, allenthalben anzutreffender Wiederkehr Motivbildungen wie folgende entstehen:

9.

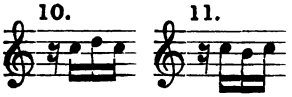


und ähnliche.

Alle die typischen Bildungen von solcher Art sind im eigentlichsten Sinne Elemente des Formens; es sind ursprünglichste lineare Gestaltungen, die als geschlossene Bewegungsphasen entstehen, als melodische Einheiten, die nicht weiter in ihre Linienbestandteile zu zerlegen sind, „Motive" im primitivsten Sinne. Ihr Forminhalt ist nichts als die lebendige Kraft des Formens selbst.

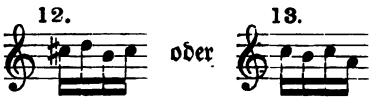
Dem Motiv der diatonisch ansteigenden Linie (Nr. 1) kommt bei Bach nur noch eine einzige der typischen Motivbildungen an Häufigkeit gleich, nämlich die einfachste, nicht minder primitive Grundform der schwebenden Bewegung, das Umspielen einer festgehaltenen Höhe:

10. 11.



oder in Annäherungsformen:

12. 13.



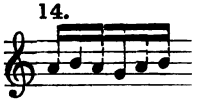
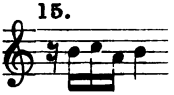
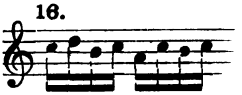
oder u. a.

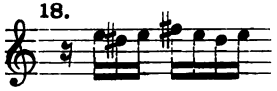
Dies sind Motive, die schon ihrem Inhalt zufolge, eben jenem Einhalten einer Höhenlage, fast immer in längerer Folge von Wiederholungen, über eine größere Strecke gedehnt erscheinen. Sie stellen im Grunde nur einen belebteren Ausdruck der noch einfacheren Erscheinung eines überhaupt festliegenden Haltetones dar; aber wie die polyphone Linienkunst ihrem ganzen Wesen nach Bewegung ist, zeigt sie auch im inneren Leben ihres Stimmgewebes statt längeren Ausspannens ein und desselben Tones stets eher ein leichtes Aufflackern von Bewegung.

Die rudimentärsten Formen der Schwebemotive sind die nur dreitönigen, ersterwähnten (Nr. 10 und 11), von denen viele Werke in großen Partien gänzlich durchsetzt sind. Die Um-

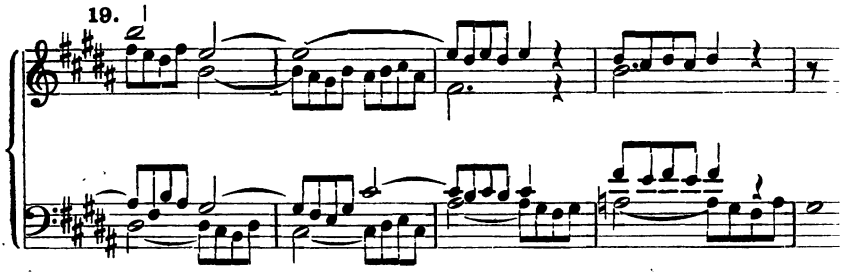
Digitized by Google

formungen, welche dieser motivische Ausdruck schwebender Bewegung findet, sind noch mannigfach z. B. in weiter ausgeschlungenen Linien:

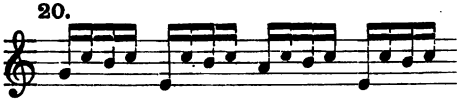
14.  oder 15.  16. 

17. 18.  u. ähnl.

Man vergleiche z. B. die schwebenden Bewegungen durch alle Stimmen, von welchen die folgenden Takte aus der H-Dur-Fuge vom II. Teil des Wohlt. Klaviers getragen sind (Takt 96–99):

19. 

Finden sich in Bachs Linien häufig Formen wie die folgenden

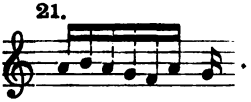
20. 

so beruhen diese auf Heraushebung einer Stimme für sich (jeweilig der ersten von vier Sechzehnteln) und der Schwebefigur der übrigen drei Sechzehntel, also schon auf dem Auftreten latenter Mehrstimmigkeit in der einzelnen Linie. Überhaupt erschwert diese Eigentümlichkeit in Bachs Technik oft das Erkennen der typischen Entwicklungsmotive, indem man einzelne Töne zu einer gesondert heraustretenden Stimme für sich herauslösen muß.

Schwebende Entwicklungen sind naturgemäß in einem Satz meist auf geringere Strecken eingeschränkt als steigende oder

Digitized by Google

sinkende; daher sind auch unter den schwebenden Motiven solche, die ein und dieselbe Höhe unverändert umspielen, viel seltener als solche Motivformen, die ein schwebendes, d. h. sehr allmähliches Überleiten zu tieferen und höheren Lagen darstellen. Dies zeigt sich nicht nur in der Verkettung der einzelnen vorhin erwähnten Motive zu langsamem, getragenem Aufwärtsschweben oder Hinabsinken, sondern größtenteils schon in den Motivbildungen selbst. Denn außer bei Figuren wie z. B. Nr. 10, 11, 12, 17 und 18, die im gleichen Ton einsetzen und enden, liegt der Wille zu einer auf- und abwärts führenden Entwicklung schon in den Motiven selbst latent; so neigt eine Bildung wie Nr. 14 bereits zu einer hinauftragenden Entwicklung, während sie sich beim Sinken des Gesamtzuges, dem sie angehört, diesem in natürlicher Bewegungsplastik, dem Kern und Ursprung jeder Motivbildung, zu folgender Umgestaltung

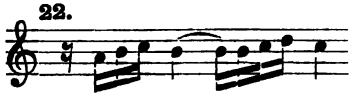
anschmiegt: 21.  .

Die Folge dieser Erscheinung ist, daß die Grenzformen der schwebenden Entwicklungsmotive ganz unmittelbar in Annäherungsformen zu steigenden oder fallenden Motivtypen übergehen. So entstehen aus den Bewegungen des Schwebens in stetiger Höhe, die immer auf beschränkte Strecken verwiesen bleiben, die motivischen Bewegungsformen des Aufwärts- und Abwärtsschwebens, die als Übergangsstadien zwischen den eine unveränderte Höhe einhaltenden Schwebeformen und den Energien der steigenden oder sinkenden Motivbewegungen zu gelten haben; sie unterscheiden sich von ihnen durch den getrageneren Charakter, den Ausdruck von breiter ausgesponnenen Entwicklungen, die noch den Bewegungsinhalt des Schwebens trotz unverkennbarer sinkender oder steigender Tendenz stärker als die Energien des Auf- oder Abwärtsdrängens selbst vortreten lassen. Doch gibt es auch hier, wie überall im polyphonen Stil, nur Übergänge, nicht Abgrenzungen.

Digitized by Google

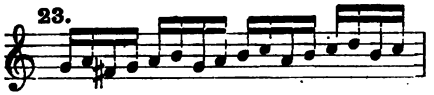
So ist z. B. eine Bildung wie die folgende:

22.

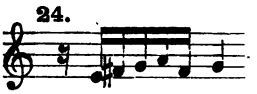


schon auf dem Wege zur Herauskryſtalliſierung des ſteigenden Motivs von Nr. 1. Ähnlich erſcheinen als differenzierter Ausdruck aufwärts ſchwebender Bewegungsenergien typiſche Formen folgender Art herausgebildet:

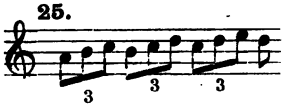
23.



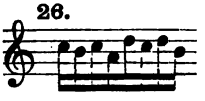
24.



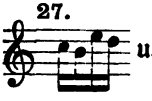
25.



26.



27.



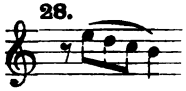
u. a.

Liegt die Unabgrenzbarkeit und Unerſchöpflichkeit ſolcher Formen, deren nur die häufigſten angeführt ſeien, ſchon im Weſen des Übergangs begründet, ſo kann von einer weiteren Aufzählung um ſo mehr abgeſehen werden, als es gar nicht auf die Differenzierung, ſondern vielmehr auf das Gemeinſame aller dieſer Bildungen gleichartigen Grundzuges ankommt. Sie gehören dem innern Leben des Satzaufbaues an, verdanken dieſem ihre Entſtehung als Ausdruckserſcheinungen aller ſeiner architektoniſchen Strebungen, die in der Fülle einzelner Bewegungselemente zu einem geſchloſſenen Geſamtbilde ineinandergreifen.

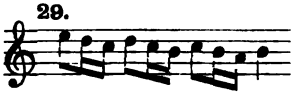
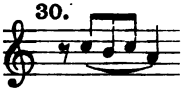
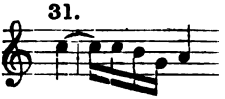
Wenn daher zum Verſtändnis dieſer ſtetig fließenden Entwicklung und zum Ausgang für das Empfinden ihrer innern Dynamik nur Grenzfälle herausgehoben werden konnten, ſo beruhten dieſe in der extremſten Ausprägung eines Bewegungselements; derart war für alle ſchwebenden Motive deren rudimentärſte Wurzel der liegende Ton, oder vielmehr, da für Motivbildungen erſt Linien in Betracht kommen, die ſtärkſten Annäherungsformen an dieſen, Nr. 10 und 11, mithin die geringſten Bewegungen, welche als Elemente ſchwebender Entwicklung ein Ruhen andeuten; für die ſteigenden Motive die gerad-

Digitized by Google

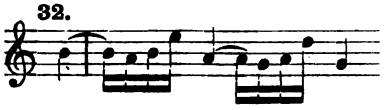
linige Entwicklung des ansteigenden Grundmotivs (Nr. 1) und schließlich noch für die fallenden dessen genaue Umkehrung:

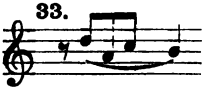
28.  . Diese vier Figuren sind die primitivsten Grundformen der drei verschiedenen Bewegungsarten in ihrer stärksten Konzentration.

Das Grundmotiv der fallenden Entwicklung durfte insofern zuletzt erwähnt werden, als es sich nicht so übermäßig häufig findet wie die nahezu überall anzutreffenden steigenden und schwebenden Grundformen; und dies hat seine Ursache darin, daß fallende Entwicklungen innerhalb eines Satzes seltener geradlinigen Verlaufs und von der Energie der steigenden sind, sondern gewöhnlich mehr herabschwebenden Charakters. Annäherungsformen sind z. B:

29.  30.  31. 

Aber fast durchwegs stellen diese Formen bereits Übergangsbildungen von abwärtsdringender Linienenergie zu Schwebeformen dar; analog wie die steigenden Typen und die hinanschwebenden unabgrenzbar ineinanderleiten.

So sind noch Übergangsformen von schwebender zu sinkender Bewegung: 32.  oder:

33.  u. a. m.

Schon in den drei Hauptgruppen, ja sogar schon in ihren eben erwähnten primitivsten Grundformen drückt sich der Gegensatz von Wellen und geradlinigen Entwicklungen aus. Diese Gegensätze vergrößern sich, wenn man zu breiteren Steigerungs- und Entwicklungsproportionen übergeht.

* * *

Digitized by Google

Die nächste Untersuchung muß sich daher der Frage zuwenden, in welcher Art diese typischen Motivbildungen zu größeren einheitlichen Zusammenhängen geschlossen und ineinandergefügt erscheinen. Der Technik konstanter, fließender Entwicklungen entsprechend, treten auch die Entwicklungsmotive nicht in Aneinanderreihung oder Gruppierung abgerissen für sich auf, sondern zu ihnen verdichtet sich der konstante Fluß der Bewegung; sie entstehen und verlieren sich unmerklich, in stetigem Übergleiten in ihre Fortspinnung, da sie innerhalb der Linienausspinnung selbst nur als verdeutlichte Züge des Bewegungsausdrucks aufscheinen. Auch hier also die Erscheinung allmählichen und unabgrenzbaren Verfließens, wie zwischen den drei Gruppentypen selbst.

Schon das Überleiten der Schwebemotive zu fallenden oder allmählich steigenden Linien drängt unmittelbar zur Erscheinung der übergreifenden Linien, die sich zwischen den einzelnen Motivhöhepunkten und Gipfeln ganzer Kurven ausspinnen. Denn jenes Überleiten weist bereits deutlich darauf hin, daß für die breiteren Entwicklungen nicht allein die einzelnen Motivelemente an sich in Frage kommen, wie ja diese überhaupt erst in deren Dienste entstehen und sich zu ihren Formen kristallisieren. Die bereits früher angedeutete Technik der Kurvensteigerungen selbst ist einfach; die Entwicklungen einer Linie erfolgen nicht geradlinig, sondern in mannigfach verschlungenen Bewegungen und sind erst aus den Höhepunkten aller einzelnen Wellungen zu verstehen, die sich herausheben und zu einem breiteren Anstieg oder Abstieg reihen. So entstehen z. B. Steigerungen, die in fortwährendem neuem Ausholen zur Tiefe unterbrochen erscheinen, Senkungen, die erst breit über einzelne Teilwellen zur Auswirkung gelangen, usw. Durch diese Technik dringt in die große Linienausspinnung eine bedeutend erhöhte Spannung, indem das Verfolgen der Bewegungen von einem Teilhöhepunkt zum andern in Atem gehalten wird und sich damit weit über die einzelnen Teilphasen zum Zusammenfassen langgestreckter Entwicklungspartien ausspannt. Der herausragende Gipfelpunkt einer einzelnen Wellung wird festgehalten und unbewußt mit dem nächsten verknüpft, der als seine Fortsetzung erscheint.

Digitized by Google

So entstehen Entwicklungslinien höherer Ordnung, Steigerungen oder auch Senkungen größerer Proportionen. Niemals hingegen hier, zwischen diesen Teilhöhepunkten, schwebender Stillstand, Festhalten eines Grenztones; denn als eines der ersten und auffälligsten Gesetze der Linienentwicklung kann bei Bach beobachtet werden, daß solche einzelne Linienphasen nie hintereinander den gleichen Gipfelton berühren. Eine solche Wiederholung kommt höchstens an der Spitze einer sehr breit ausgespannten Linienentwicklung vor, um den nach langem Anstieg erreichten Gipfelton in wirkungsvoller Krönung der Steigerung durch nochmaliges Berühren gedehnt zu erhalten.

Die Abstände dieser Kurvenhöhepunkte sind hierbei äußerst unregelmäßig. Im allgemeinen ist bei Steigerungen zu beobachten, daß diese Teilhöhepunkte, die Einzeletappen der übergreifenden Gesamtentwicklung, erst langsam zur Höhe dringen, um hernach beschleunigt einander zu folgen, immer gehetzter und kurzatmiger der Gipfelung und Auslösung der Spannung zuzustreben. Auch dies als ein natürlicher Ausdruck der Spannungen, der deutlich darauf hinweist, wie die erklingende Linie sich durchaus nur als Energie von Bewegungsvorgängen darstellt. Ebenso zeigt bei fallenden Entwicklungen dieser Gesamtverlauf sehr unregelmäßige Etappen. Auch hier läßt sich eine allgemeine Beobachtung dahin präzisieren, daß nach sehr breitem, spannungsvollem Anstieg meist ein ziemlich rapider Absturz sich aus dem Erreichen des Höhepunkts auslöst, daß hingegen fallende Entwicklungen sich dann langsam und schleppend von einem Kurvenhöhepunkt zum andern zu ketten pflegen, wenn sie sich aus weniger bewegten Partien loslösen, die durch die Schwebemotive getragen sind. Das letztere ist weitaus häufiger. Doch muß man sich hüten, aus all dem zu enge Formgesetze abzuleiten; wie die einzelne Linie, sind auch diese übergreifenden Zusammenhänge bei Bach einem Gestaltungsreichtum von unbegrenzter, phantastischer Großzügigkeit unterworfen.

So können sie selbst wieder nicht nur Anstiege oder Senkungen, sondern auch Kurven darstellen, zu denen die Teilhöhepunkte untereinander sich kombinieren. Die weitaus größte Zahl solcher übergreifender Linien kettet sich in Sekundschritten,

Digitized by Google

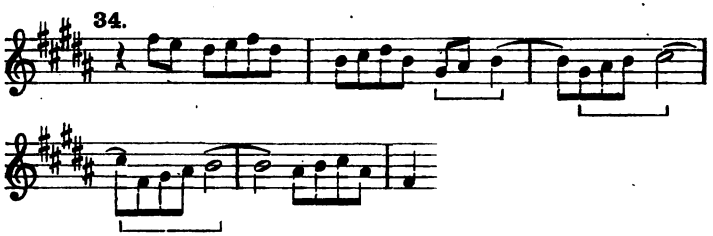
was schon aus der Natur der Erscheinung hervorgeht; denn es ist klar, daß das musikalische Hören die Teilhöhepunkte über ihre oft weit voneinanderliegenden und unregelmäßigen Abstände leichter verfolgt, wenn diese eine zusammenhängende Kette von Sekunden darstellen. Auch chromatische Reihen heben sich stark und noch sinnfälliger heraus. Indessen kann man auch hier mit großer Regelmäßigkeit beobachten, daß sich diese Steigerungen höherer Ordnung, die durchschnittlich in den diatonischen Sekunden einer Tonart verlaufen, vor ihrem Gipfelton meist zu einem Leitton zuspitzen, der in intensiverer Kraft der Gesamtgipfelung zustrebt, und hierin spiegelt sich in größeren Proportionen der Spannungsverlauf der Grundform ansteigender Motivbewegung, die sich gerade auch vermöge ihrer konzentrierten Energie als die primitivste und häufigste herausgebildet hat, nämlich die diatonisch, um eine Quart, mit Leittonschärfung an ihrer Gipfelung, ansteigende Linie (Nr. 1). Neben dem Sekundverlauf tritt aber vielfach auch eine solche Anordnung der Teilhöhepunkte hervor, welche diese in die (steigende oder fallende) Kontur eines einfachen Akkords zusammenfaßt, eine Erscheinung, die gleichzeitig mit dem Erstehen einer übergreifenden Linie auch das Einspielen starker harmonischer Wirkungen auslöst und dies hängt überhaupt mit dem bei Bachs Melodiebildung herausgebildeten Streben nach möglichster Füllwirkung und Hebung über den Gehalt der Einstimmigkeit hinaus zusammen. (Ich verweise diesbezüglich auf eine eingehende, systematische Ausführung der Spezialtechnik einer weit ausgebildeten Scheinpolyphonie in Bachs einstimmigen Linien in meiner erwähnten Arbeit S. 262—333.)

Die Erscheinung der übergreifenden Steigerungsentwicklungen hat nun zur Folge, daß die vorhin erwähnten typischen Entwicklungsmotive nicht immer mit denjenigen Linienteilen in Einklang stehen, denen sie unmittelbar zugehören; denn eine Entwicklung kann in ihrer Gesamtheit steigern und von steigenden Motivtypen getragen sein, und doch in einzelnen Etappen, die ein Neuausgreifen zur Tiefe zeigen, einen Anstieg vermissen lassen; nichtsdestoweniger können auch solche Teile von den hinanstrebenden Motivtypen durchsetzt sein, welche eben auch

Digitized by Google

hier, in der sinkenden Teilpartie, die Gesamttendenz des Steigens aufrecht erhalten. Diese Erscheinung ist verhältnismäßig einfach und bei einem Blick auf Bachs polyphone Werke ungemein häufig zu erkennen, so daß es sich hier erübrigen kann, sie durch ein besonderes Beispiel zu illustrieren. Analog erklärt sich das Aufscheinen absteigender Motive inmitten einer ansteigenden Teilstrecke.

Aber ein Widerstreit zwischen den typischen Entwicklungsmotiven und der Gesamtentwicklung kann noch weiter gehen und dennoch gerade aus dem Spiel der Linienenergien unmittelbar hervorgegangen sein. Eine fallende Entwicklung z. B. kann sich in der Weise abspielen, daß das Niedersinken nicht nur sehr allmählich vor sich geht, sondern sich geradezu erst gegen eine aufstrebende (meist aus vorangehenden Entwicklungspartien sich festhaltende) Entwicklungstendenz durchsetzen muß und diese symbolisiert sich mit ihren Gegenstrebungen im Aufscheinen von Einzelmotiven, die der Gesamtentwicklung direkt widersprechen. Man betrachte z. B. folgende Linie aus der H-Dur-Fuge (Takt 28—32) vom Wohlt. Klavier II. Teil:



Die Entwicklung gelangt hier schwerfällig zu sinkender Bewegung; sie löst sich von den schwebenden, dann schwebend herabsinkenden Linien der vorangehenden Takte ab, im allmählichen Übergang von schwebender zu fallender Tendenz. Und diese innere Dynamik drückt sich voll lebendiger Energie gerade darin plastisch aus, daß das um eine Quart steigende Motiv selbst im Gegendrängen gegen ein Herabsinken auftritt.

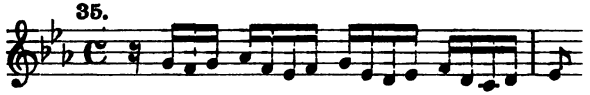
Es kommt also hier zum Verständnis jenes scheinbaren Widerspruches nicht auf die Einzelteile der Linie, sondern auf die Gesamtdynamik an; hier zeigt sich erst in vollem Maße die

Digitized by Google

Spannungsintensität der Bachschen Linienkunst, die nur aus der Erfassung der Motive als Bewegungsvorgänge zu verfolgen ist.

Sehr häufig steht die Technik der Scheinpolyphonie, die Andeutung einer Mehrstimmigkeit innerhalb der einstimmigen Linie, im Dienste solchen Ineinanderdrängens verschiedener Gegenstrebungen; so zeigt z. B. die folgende Linie vom Anfang des Präludiums in C moll (Wohlt. Klavier II.) eine fallende, aus den oberen Randtönen der Kurven sich heraushebende Linie: as—g—f—es, die stark für sich, als eine übergreifende Melodie, heraustönt:

35.

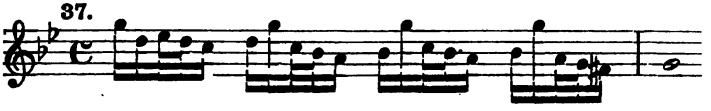


Zu ihr stehen die Schwebefiguren der Sechzehntel in äußerst wirkungsvollem Widerspiel, als eine leichte, nach getragenem Festhalten der Höhe tendierende Gegenstrebung; indem sich erst gegen diese die hinabdrängende Energie der oberen Randlinie durchsetzt, gewinnt die gesamte Bewegungsdynamik der einstimmigen Linie ihre spannungsvolle, fesselnd in Atem haltende Intensität. Analoges liegt z. B. im folgenden Linienbruchstück aus dem gleichen Satz vor, nur mit Vertauschung der Lagen, indem die fallende, von Viertel zu Viertel übergreifende Linie unter den Schwebefiguren liegt:

36.

Ähnliches zeigt die folgende Linie vom 2. Takt des Präludiums in G moll (Wohlt. Klavier I.):

37.



Zur unteren, sinkenden Linie, gebildet aus dem typischen fallenden Motiv erscheint als gegenwirkende Kraft die Andeutung einer Liegestimme auf dem jeweilen heraus-

Digitized by Google

ragenden Ton $\overline{g}$, gegen welche sich der abwärts sinkende Zug erst durchsetzt.

Aus solchem Gegenstreben zwischen Einzelmotiv und Gesamtverlauf ergibt sich ein mächtiges Anschwellen des innern dynamischen Spiels im Vergleich zu den viel einfacheren übereinstimmenden Linientendenzen von Gesamtentwicklung und Entwicklungsmotiven; schon bei der einstimmigen Linie herrscht ein Ineinander von Strömungen und strebenden Kräften innerhalb des Wellenspiels, zu welchem sich die Linien aufbauschen, zu ihren vielfachen Windungen verstricken und in hocherregten Spannungen erzittern, um sich wieder zu ruhiger geebneten Strömungen zu entladen und bald von neuem in wachsendem Kräftedrängen aufzuschwellen. Verglichen mit dem leeren melodischen Passagenspiel, das schon unmittelbar nach Bach in die Instrumentalmusik hereinbricht, welch ein Linienstil und welch ein Inhalt! Aber gerade die Gewöhnung an die inhaltsarmen Läufe und Passagen, welche noch vielfach, wenn auch wieder in veredelterer Weise, in die klassische Musik hereinspielen, steht heute allgemein dem Verständnis der ungeheuren Spannungsvorgänge der polyphonen Linie im Wege; das Empfinden für die tieferen Grundenergien und tragenden Innenvorgänge der Melodik ging mehr und mehr verloren.

Von hier ist nur mehr ein Schritt zu dem analogen Widerspiel innerhalb einer Mehrstimmigkeit. Hier zeigen sich vielfach die gleichen Gegenstrebungen. Die Gesamtentwicklung kann eine fallende sein und dennoch in verschiedenen Stimmen ansteigende Motivtypen aufweisen, die durch ihre lebendige Gegenwirkung das Sinken zu hemmen scheinen.

Gewöhnlich entsteht hierbei ein Gesamteindruck mehr schwebender Art, indem das Sinken des Hauptzuges sich durch das Entgegenstemmen allenthalben aufscheinender Motive hinandrängender Tendenz nur in getragenem Maße auszuwirken und durchzusetzen vermag. Stets sind es hierbei die Kurvenhöhepunkte der obersten Stimme, welche die Entwicklungsrichtung des Gesamtkomplexes, die Resultante aller gegeneinander dringenden Strömungen, am klarsten und einfachsten

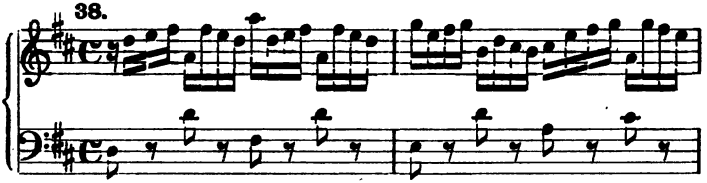
Digitized by Google

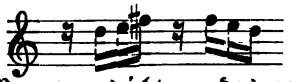
erkennen lassen. Denn mögen diese noch so vielfach bewegt durcheinander wogen, eine Gesamtsteigerung muß sich zu einem allmählichen Höherdrängen der obersten Stimme durchsetzen, eine sinkende Entwicklung der Liniengesamtheit auch die höchste Linie allmählich in die Tiefe nachziehen.

Oft ist ein schwebender Entwicklungszustand, sei es innerhalb einer Mehrstimmigkeit, oder auch nur einer Linie, gerade nur durch die beiden Haupttypen der ansteigenden und sinkenden Entwicklungsmotive, ohne die Schwebethemen selbst hervorgerufen, z. B.:

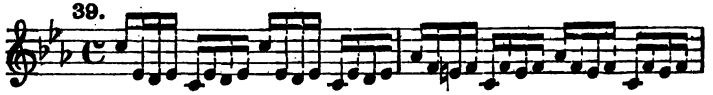
Präludium in D dur, Wohlt. Kl. I.

38.



Hier heben sich wieder jeweilig die ersten der vier Sechzehntel, unterstützt durch die gleichzeitigen abgerissenen Töne der Unterstimme, zu einer gesonderten Scheinstimme heraus; diese umspielt eine mittlere Entwicklungspartie, die sich aus den übrigen Sechzehntelmotiven ergibt, und zwar in weitem Hin- und Herstreichen wechselnd über und unter sie ausgreifend. Diese mittlere Partie stellt aber ein gleichmäßiges Auf und Ab des dreitönigen Motivs  dar, wobei der stetige Wechsel der Bewegungsrichtung das ganze Präludium hindurch den Gesamteindruck eines leichten Schwebens hervorruft. Etwas Ähnliches liegt z. B. im Präludium in C moll (Wohlt. Kl. I.) vor, wo in gleichförmigen Hin- und Herstreichen die übergreifenden Randpunkte, stets die ersten der vier Sechzehntel, die dreitönige Schwebefigur (s. Nr. 11) umspielen (die gleiche, die auch im C moll-Präludium des II. Teils [vgl. Nr. 35] auftritt):

39.



Digitized by Google

(Analoges liegt auch im Präludium in Emoll vom I. Teil des Wohlt. Klaviers der Unterstimme, in der zweiten Hälfte auch der Oberstimme zugrunde.)

Die in stärkster innerer Dynamik belebten Entwicklungspartien eines mehrstimmigen Satzes vermögen daher mitunter sogar die Gleichzeitigkeit von typischen Entwicklungsmotiven aller drei Gruppen aufzuweisen. Je kraftvoller in derartigen Entwicklungen das Ineinanderwogen, desto mehr rufen die Kräfte des Linienspiels nach einem Durchsetzen des schärfst ausgeprägten Bewegungsausdruckes und so wird man bemerken, daß gerade in solchen Stellen mit Vorliebe die primitivsten Grundformen der Motive aus den drei Hauptgruppen entstehen, die um eine Quart steigende und die fallende diatonische Linie und die einfachste Form der Schwebebewegungen.

Indem aber die Mehrstimmigkeit eine große Steigerung des einstimmigen Entwicklungsprinzips darstellt, kann die durchgehende Entwicklung mit allen ihren Teilströmungen sich in raschem Wechsel über verschiedene Satzstimmen verteilen, statt für längere Strecken einer einzigen Linie anzugehören, und so kommt es, daß hierbei, soweit man bloß die einzelnen Satzstimmen ins Auge faßt, die Entwicklungsmotive wieder häufig für sich isoliert erscheinen, meist um in das volle Absetzen einer Pause zu verklingen; dieses Bild verliert sich aber sofort, wenn man ihre Fortsetzung in andern Stimmen, in der Gesamtheit des Linienkomplexes sucht. Aber auch hier, im Übernehmen des Steigerungszuges von einer Stimme in die andere, herrscht wieder die Erscheinung der fließenden, nirgends absetzenden Übergänge; alles ist eine einzige große Spannungsentwicklung.

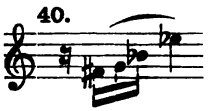
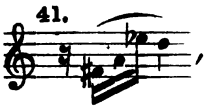
* * *

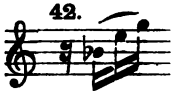
Bisher war das Verhältnis der typischen Motivgrundformen zur Gesamtentwicklung zu untersuchen, sei es, daß diese in einer Mehrstimmigkeit oder bereits bei der einstimmigen Linie in den übergreifenden Zügen beruhte, die sich aus den Kurvenhöhepunkten ketten. Faßt man aber letztere nochmals ins Auge, so zeigt sich noch das Vorkommen weiterer typischer Motivbildungen, welche besonders der Kurventechnik dienen und

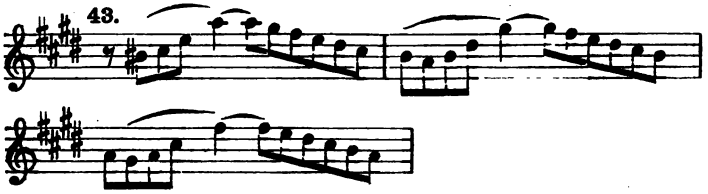
Digitized by Google

sich erst unter der Formenergie der Kurvendynamik selbst herausgebildet haben; denn das Wellenspiel der Linien, das selbst durchaus aus einem Bewegungsempfinden hervorgeht, ruft wieder typische Teilbewegungen hervor. Es sind bestimmte Linienformen, welche hauptsächlich das Ausgreifen in Wellungen und die Energie neu ansetzender Anschwungsbewegungen in ihren Zügen plastisch symbolisieren, gewissermaßen mittelbare Entwicklungsmotive, indem sie mit bestimmtem Spannungsausdruck nur der Verkettung der einzelnen Etappen vom Hauptzug der Steigerung dienen. Sie sind wie die typischen Grundmotive selbst versteckten Charakters, erscheinen in den Werken allerverschiedenster Hauptthemen und ohne direkten Zusammenhang mit diesen nur als genereller Ausdruck von gewissen Bewegungsformen.

Hierher gehören z. B. typische Ausbreitungsmotive; sie formen sich, wo die Entwicklung einer Linie ins Große, zur Umfassung weiterer Tonabstände in ihren Kurvenbewegungen drängt. Hierbei findet man ungemein häufig als typische Form dieses Motiv:

40.  oder, weiter übergreifend: 41.  ,

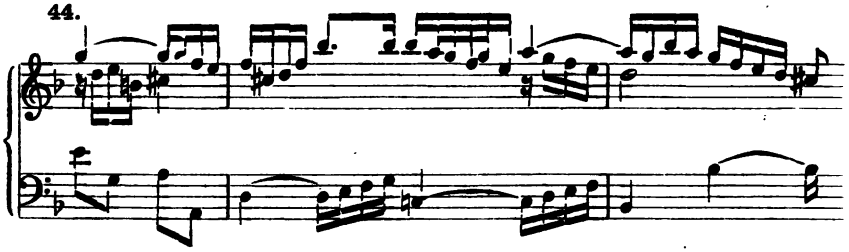
ferner: 42.  und noch andere Annäherungsformen gleichen Bewegungsausdrucks und gleicher Entwicklungsbestimmung. Sie erscheinen bei einem Ausholen aus der Tiefe zum Erreichen eines Höhepunkts und zwar vornehmlich dann, wenn die Entwicklung zur Höhe einen besondern Anschwung nimmt, z. B. in folgender Stelle aus dem Cis moll-Präludium vom Wohlt. Klavier, I. Teil (Oberstimme des fünften bis siebenten Taktes):

43. 

Digitized by Google

Ebenso: Französische Suite in Dmoll, Allemande (Takt 8—10):

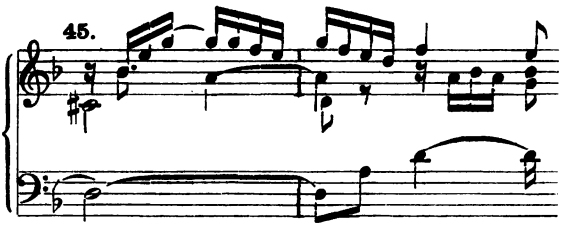
44.



Sehr kennzeichnend ist überdies im letzteren Falle der unmittelbar umgebende Zusammenhang, wenn man ihn im Lichte des Bewegungsausdrucks betrachtet: das schwungvolle Ausholen des Ausbreitungsmotivs löst sich aus einer schwebenden Partie (Motive der beiden ersten angeführten Taktviertel) und ebenso dringt nach dem Höhepunkt die flackernde Zweiunddreißigstelfigur als ein schwebender Bewegungsausdruck ein, der die Linie beim Beginn ihrer sinkenden Rückentwicklung wie tragend in der Höhe hält.

Eine Anwendung des Ausbreitungsmotivs von Nr. 42 zeigt in ähnlicher Weise die folgende Linie aus dem ersten Takt der französischen Suite in Dmoll, wo das Motiv gleichfalls von schwebender Bewegung gefolgt ist:

45.



wobei wieder nach dem Aufschwung zum Höhepunkt schwebende Linienbildungen folgen.

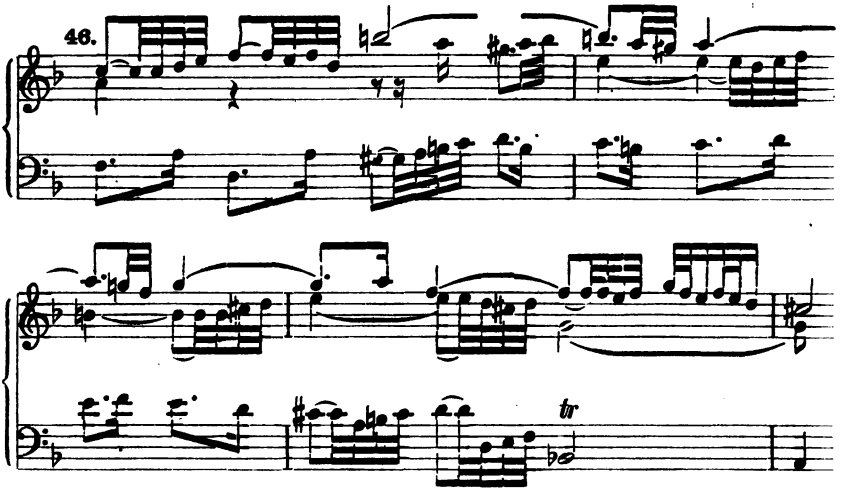
Es ist überhaupt eine insbesondere für Bach charakteristische Erscheinung, daß die ansteigenden Linien energische Höherentwicklungen aufweisen, die absteigenden aber gewöhnlich sich in allmählichem Herabschweben vom Höhepunkt auslösen, eine Erscheinung, welche genau die schon bezüglich der typischen Entwicklungsmotive selbst ausgeführten Eigentümlichkeit in

Digitized by Google

größerem Maßstab wieder zeigt; die Rückentwicklung der Steigerungen ist bei Bach stets mehr passiver Art.

Man vergleiche dieselbe Erscheinung z. B. an folgenden Takten aus der Gigue der gleichen französischen Suite in D moll:

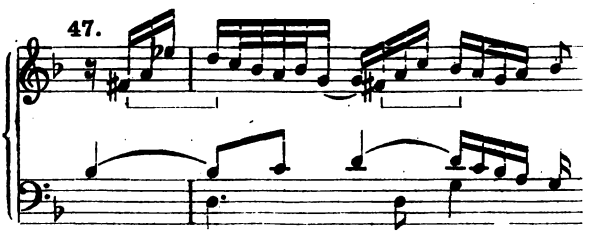
46.



Faßt man hier zunächst die oberste Stimme allein heraus, so zeigt sie nach dem Anschwung zum Höhepunkt h (1. Takt) ein ganz langsames, in lauter kleinen Schwebeformen sich vollziehendes Herabsinken. Die übrigen Stimmen weisen gleichzeitig ein ungemein reiches Spiel dynamischer Gegenstrebungen hierzu auf.

Ist eine Linie derart in allmählichem Sinken, so zeigt sich oft das Abnehmen der Spannungsintensität äußerst plastisch darin, daß das Ausbreitungsmotiv in verengter Ausspannung wieder einfließt, z. B. in folgender Linie aus demselben Satz, dem die Beispiele Nr. 44 und 45 entnommen waren:

47.

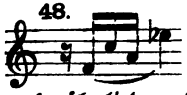
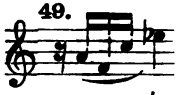


Digitized by Google

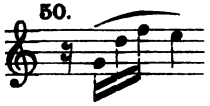
(Vom zweiten zum dritten Taktviertel verengte Form der ersten Ausbreitungsbewegung, bezeichnet mit ⌐——¬.)

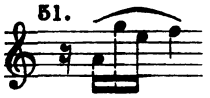
Die gleichen Ausbreitungsmotive entstehen aber aus dynamischen Vorgängen heraus auch innerhalb der Mehrstimmigkeit, indem sie hier der Auseinanderfaltung der Stimmen zu größerer Spannweite ihres Vertikaldurchschnitts (wachsendem Raume zwischen unterster und höchster Stimme des Satzes) dienen, einem der einfachsten und häufigsten Steigerungsmittel der Polyphonie. Sie durchstreichen dann vielfach wechselnd die Mittelstimmen, von der Tiefe zur Höhe wellend, um schließlich, in Vollendung des Bewegungsvorgangs, bis zur obersten Stimme auszugreifen.

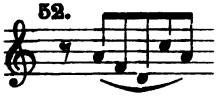
Ähnlich wie diese Ausbreitungsmotive bilden sich allenthalben zu typisch wiederkehrenden Formen solche Züge heraus, die ein unruhigeres, in verkrampfteren Linien gewundenes Hinanranken zu den einzelnen Kurvenhöhepunkten darstellen; z. B.:

48.  oder, erst zur Tiefe ausgreifend: 49. 

und ähnliche. Ferner ausholende typische Bewegungen wie:

50.  oder erst über den Zielton übergreifend:

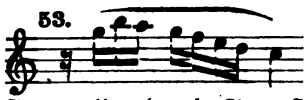
51.  oder in flugartigem Hinaufschwingen:

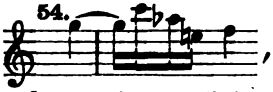
52.  u. a. m.

Alle diese verschiedenen Motive sind nur die verschiedenen Spielarten der Bewegungsformen, in welchen die Teilhöhepunkte von Kurven sich verketten. Auch bei sinkenden Zügen zwischen übergreifenden Höhepunkten der einzelnen Teilwellen einer Entwicklung zeitigt die Kurventechnik gewisse mehr oder minder typische Liniengebilde. So erscheint sehr häufig, aber

Digitized by Google

regelmäßig im gleichen Bewegungs- und Entwicklungausdruck die folgende Linie:

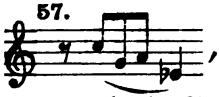
53.  wobei am Anfang auch noch größere Intervalle als die Terz stehen können; die Bedeutung, d. h. der Bewegungsinhalt dieser Figur erhellt beispielsweise aus ihrem Auftreten im dritten der Nr. 44 angeführten Takte; sie erscheint nämlich regelmäßig wie hier nach einem anfänglich langsamen Herabsinken der Bewegung und löst diese, indem sie erst zu den früheren Höhepunkten nochmals aufgreift, aus dem getragenen Schweben zu geradlinig abwärts führender Energie.

Andere typische Bildungen innerhalb sinkender Kurvenentwicklungen sind: 54.  , ein flugartiges Niedersinken darstellend, ferner die geradlinig abwärtstragende Figur:

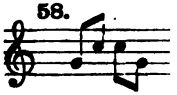
55. oder die folgende Linie: 56.

die eine Umkehrung der in Nr. 41 angeführten darstellt, wie der Form so auch ihrem Bewegungsausdruck nach. Sie erscheint im Grunde nur als eine Ausbreitung des schwebenden Motivtyps von Nr. 15 oder Nr. 31.

Überhaupt besteht zwischen den spezifischen Motiven der Kurventechnik und den Schwebemotiven vielfach ein Zusammenhang insofern, als sie oft nur eine Ausbreitung von diesen zu flugartig ausschwingendem Charakter darstellen; so erscheint sehr häufig in sinkenden Zügen die Motivbildung:

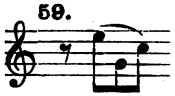
57.  , eine Umkehrung von Nr. 48, die zugleich nichts anderes als eine Ausbreitung des schwebenden Motivs Nr. 30 ist.

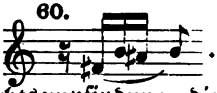
In diesem Zusammenhang sei z. B. auf die häufig inmitten von Strecken getragenen Charakters auftretende Figur:

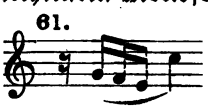
58.  hingewiesen, die gleichfalls ein flugartig aus-

Digitized by Google

gebreitetes Schweben darstellt; wie sie sich denn auch z. B. im Präludium in Edur (Wohlt. Kl. II.), im engsten Zusammenhang mit dem schon von Anfang an herrschenden Schwebemotiv, vom 29. Takt an zeigt, indem sie in den bewegteren Mittelteilen des Stückes sich aus ihm in natürlicher Schwellung des Bewegungsausdrucks entwickelt.

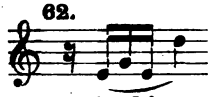
Als eine breit ausschwingende, flugartig tragende Figur findet sich bei Bach häufig die Bildung: 59.  und ähnliche, über Dreiklangskonturen geweitete Linienbewegungen.

Aus den dynamischen Energien von Wellenentwicklungen erklärt sich eine Reihe weiterer typischer Züge in Bachs Linien; so bilden rapide Anstiegskurven, die in einem Zug über größere Intervalle aufwärts tragen, ihre stereotypen Eigentümlichkeiten heraus, die aus bestimmtem Ineinanderspielen von steigenden und von schwebenden Bewegungen resultieren. Man wird allenthalben beobachten können, daß nach aufwärts gerichteten Intervallsprüngen die erreichten Höhepunkte wieder mit tieferen Nebennoten umspielt werden, wodurch eine Figur wie die folgende entsteht: 60.  . Sie bildet sich aus einer Art Gleichgewichtsempfindung, die den erreichten höhern Ton in seiner Lage festigt, indem sie erst noch schwankend zur untern Note zurückgreift. Dieses Motiv erscheint nicht nur am Gipfel einer Steigerung, sondern auch, oft mehrmals hintereinander, in deren einzelnen Teiletappen, wenn sich der Gesamtanstieg aus einzelnen solchen hinandrängenden Ansätzen kettet. Die Herausbildung dieses Motivs ist demnach nur eine verkleinerte, konzentrierte Grundform der bereits besprochenen Erscheinung eines Ineinandergreifens von steigender und schwebender Entwicklung.

Die Motive der Ausbreitung zeigen zum Teil bereits eine Verwandtschaft mit den typisch wiederkehrenden Motivformen eines Bewegungs*aufschwungs* wie: 61.  oder:

Digitized by Google

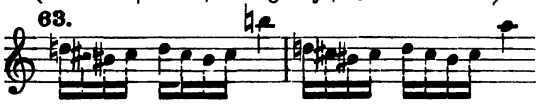
62.



und ähnliche. Ferner dringt vor starken gegen die Höhe zu gerichteten Intervallsprüngen in die Linie mit Vorliebe eine unruhige, in raschen Werten erzitternde Wellung, eine Art ansetzender, schwellender Bewegungsenergie vor dem Hinanschleudern in den höhern Intervallton. Sie symbolysiert sich in unruhiger Umspielung des Ausgangstones mit seinem höhern und tiefern Nachbarton, z. B.:

(Aus der Polonaise der Französ. Suite in Edur):

63.



Derlei lag z. B. auch im Beispiel Nr. 46 (im 1. Takt), bei der zum Höhepunkt h hinanschwingenden Zweiunddreißigstelfigur vor. (Man vgl. z. B. auch die lebhaft verschnörkelte Anschwungsfigur im Thema der Ddur-Fuge vom Wohlt. Kl. I. oder die Sechzehntelfigur im Thema der Dmoll-Fuge vom Wohlt. Kl. I., die vor dem höchsten Ton b eintritt.)

Hieraus bildet sich — ein Beweis und Ausdruck des Stereotypen im Bewegungsvorgang — die Figur des Doppelschlags, die auch plastisch die geschlungene Linie ∾ als Abkürzungszeichen erhielt, noch lange, ehe ihre innerlich durch und durch aus der Lebendigkeit des Gestaltens hervorgegangene Form erstarrte und als „Formel" an die Oberfläche geworfen wurde. Daß überhaupt ein großer Teil der „Verzierungen" ursprünglich aus der Energie typischer Bewegungsformen entstand, sei hier nur beiläufig erwähnt. (Ich weise, ohne mich hier ins einzelne verlieren zu wollen, z. B. nur darauf hin, daß selbst erstarrte Kleinigkeiten, wie der Nachschlag des Trillers mit einem Gleichgewichtsgefühl von Bewegungen zusammenhängen und aus diesem herrühren, indem hier die längeren Schwankungen gegen einen oberen Nachbarton nach einer ausgleichenden Gegenschwankung zum unteren Nebenton rufen.)

Auch alle diese Hinweise auf subtilere Bewegungserscheinungen in Bachs Linie dienen nicht der Aufweisung von Einzelheiten oder ihrer Schematisierung, sondern lediglich einer Einfühlung

Digitized by Google

in den Gestaltungsvorgang, aus dem die Gesamtentwicklung der polyphonen Melodie zu verstehen ist. Man könnte die Reihe weit fortsetzen, wollte man sich zu immer vageren Annäherungsformen verlieren; aber nicht auf vollzählige Heraushebung von Motivtypen, die für sich gar keinen Wert hätte, sondern auf die Gewinnung ihres Ursprungs und Grundinhalts, aus welchem sie zu verstehen sind, kommt es an, und man gelangt allmählich, in unabgrenzbarem Übergang, von den typischen Formen aus zu individuelleren, die der Entwicklung einzelner bestimmter Linien dienen. Hat man sich einmal in die Erfühlung der Bewegungsdynamik eingelebt, so versteht man überhaupt bald alle Linienentwicklung als eine Bewegungsentfaltung und erblickt für die Bachsche Fortspinnungstechnik Grundzüge, denen weder eine harmonisch-theoretische Betrachtungsweise, noch eine von den Hauptthemen ausgehende Formanalyse überhaupt nahezukommen vermag. Alles ist hier unmittelbarer Ausdruck und lineare Erformung einer von konstanten Spannungen durchströmten Dynamik.

Es versteht sich von selbst, daß nicht nur für das Stilverständnis, sondern in noch höherem Maße auf pädagogischem Gebiet, wo es im linearen Kontrapunkt auf die Erweckung kompositorischer Gestaltungsfähigkeit ankommt, die Einfühlung in die innere Dynamik des Melodischen erste Grundlage ist. Auf einem Feingefühl für diese beruht aber ebenso alle Wiedergabe melodischer und kontrapunktischer Linienkunst. Insbesondere muß hierbei auch die gesamte Phrasierung von der Erfassung der melodischen Bewegungselemente bestimmt sein, und davon ihren Ausgang nehmen, die zusammenhängenden, einheitlichen Linienphasen auch in der Darstellung am Instrument nicht auseinanderzureißen, sondern sie vielmehr im Ausdruck ihrer Energien zur Geltung kommen zu lassen. (Daß sich hierin selbst die vielverbreiteten unter den praktischen Ausgaben oft unglaubliche Verfehlungen leisten, sei nur beiläufig erwähnt.)

* * *

Erscheinen nun auch alle die besprochenen typischen Motive am sichtbarsten in den sogenannten Zwischenspielen zusammen-

Digitized by Google

gedrängt, so war bereits eingangs zu betonen, daß diese Satzpartien gar nicht bloß, wie allgemein die Formenlehre darstellt, in den Fugen vorkommen, sondern im Gegenteil in den kleineren kontrapunktischen Formen viel größere, eigentlich die herrschenden Teile ausmachen, wenn sie auch hier nicht durch besondere Namen hervorgehoben sind; denn das Wiederauftreten der Hauptthemen selbst ist hier noch nicht bis zu bestimmten Satzteilen, den sogenannten „Durchführungen" in regulärer Weise verdichtet; das Hauptthema erscheint vielmehr in freierer Weise während der gesamten Entwicklung, da und dort aus der Linienausspinnung hervortretend, die sich noch häufiger auch nur bis zu Annäherungsformen oder bis zu Teilmotiven des Themas verdichtet, die im Fluß der Linien aufscheinen und wieder zerfließen. In den meisten kleinen Formen der Präludien und Suiten z. B. sind bestimmte Stellen, an denen regulär das Hauptthema selbst auftritt, neben dem Anfang nur der Beginn des zweiten Teiles und die Endtakte des Satzes, letztere aber auch nicht mehr durchwegs; im übrigen tauchen die thematischen Anklänge in höchst verschiedener Anzahl da und dort auf, häufig genug kein einziges Mal mehr außer an den bezeichneten Stellen. In diesen kleineren kontrapunktischen Formen ist eben alles Entwicklung im eigentlichen Sinne der bei der Fuge sogenannten „Zwischenspiele".

Diese Entwicklung, die freie, fortlaufende Ausspinnung der Linien und die Herausbildung gewisser Steigerungsanlagen im mehrstimmigen Satze ist aber Grundlage aller kontrapunktischen Formen und von ihr aus ist die Fuge nur als eine konzentriertere Spezialform zu verstehen, die das Hauptthema geflissentlich stärker zur Geltung bringt und seine reguläre Wiederkehr in bestimmten Teilen, den Durchführungen, herausbildet. (Dies ist auch der historische Vorgang bei der Entstehung der Fugenformen, die sich aus immer bestimmterer Konzentration auf ein Hauptthema allmählich aus imitatorischer Schreibweise entwickelten.) Daher ist auch die Fuge durch und durch, und zwar von Grund auf, von solchen Entwicklungen, wie man sie gewöhnlich nur in den „Zwischenspielen" aufweist, beherrscht und getragen. Überhaupt zeigt sich aus

Digitized by Google

diesem Gesichtspunkt, wie falsch es ist, auf ein Intermittieren der Entwicklung in den „Zwischenspielen" zu schließen. Dies zeigt sich auch schon darin, daß selbst die von solchem Standpunkt ausgehende üblich-Formenlehre die sogenannten Zwischenspiele nicht nur zwischen die Durchführungen verweist, sondern sie auch innerhalb von Exposition oder Durchführungen zwischen einzelnen Themeneinsätzen beliebig eintreten läßt. Überhaupt enthalten die Zwischenspiele auch sonst keineswegs etwa minder bedeutende Partien; dem widerspricht schon die Erscheinung, daß in sehr vielen Fugen Bachs die größten Steigerungen und Höhepunkte der Satzentwicklung in Zwischenspielen liegen, was sich auch dadurch erklärt, daß erst die Befreiung von den Zügen eines bestimmten Themas zum höchsten, freiesten Aufschwung trägt.

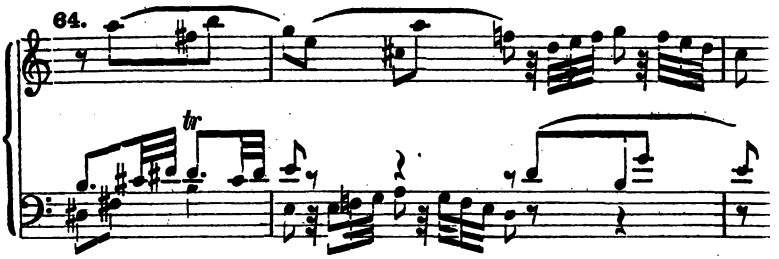
Eine solche falsche Anschauungsweise führt aber nicht nur zu Mißverständnissen und ungeschickten Formkriterien, sondern stellt den Entwicklungsvorgang und lebendigen Forminhalt eigentlich auf den Kopf. Denn nicht die Durchführungen sind Anfänge und die Zwischenspiele nachträglich als eine Art Verbindung eingeschobene Spezialteile, sondern die mehrstimmig-lineare Gesamtentwicklung ist der Boden, von dem aus sich in einer Art formalen Verdichtungsvorgangs die häufigere und regelmäßige Wiederkehr des Hauptthemas und die Zusammenballung zu den sogenannten Durchführungsteilen herausbildet.

Zu diesen Ausführungen führt hier die Notwendigkeit, alle kontrapunktischen Formen, einschließlich der Fugen, vom Wesen der linearen Entwicklung und damit auch von den Entwicklungsmotiven aus zu verstehen. Erkennt die übliche Formenlehre die „Zwischenspiele" in etwas schematischer Äußerlichkeit nur zwischen den Durchführungspartien, bestenfalls auch noch innerhalb von diesen zwischen zwei Themeneinsätzen, so müssen wir viel weiter, ja bis ans Ende gehen und sagen, daß selbst die strengst aufgebaute Fuge durch und durch von Entwicklungen durchsetzt ist, wie sie das „Zwischenspiel" nur in breiterer Fülle und sichtbarerem Vortreten darstellt, von den andern polyphonen Formen gar nicht zu reden. Entwicklung ist überall, und

Digitized by Google

zwar nicht als ein Flickwerk, als ein zwischen „Hauptteile“ eingestreutes Formelement, sondern als tragender Urgrund des polyphonen Formens. Und so beschränken sich auch in der Fuge die angeführten typischen Entwicklungsmotive keineswegs auf Teile zwischen Durchführungs- oder Themeneinsätzen, die sogenannten „Zwischenspiele“, sondern sie begleiten zunächst einmal auch die thematischen Linien selbst in den kontrapunktischen Gegenstimmen, die zu ihnen treten, schon von der Exposition an; ungemein häufig kann man beobachten, wie das Thema in mehreren andern Stimmen von den typischen Entwicklungsmotiven umschwebt oder durch die Dynamik steigender wie fallender Motivbewegungen umspielt ist. Der eigentliche Bewegungsinhalt der thematischen Linie wird sogar oft erst durch den Reichtum dieses umströmenden Gegenspiels ins rechte Licht gerückt und erfährt so seine vollste Auswirkung. Ich beschränke mich, um ein Verständnis und Eindringen in diese Erscheinung anzuregen, auf ein einziges Beispiel, das ich aus der unabsehbaren Fülle, die sich hier aufdrängt, herausgreife; in dem folgenden Takt aus der Fuge in Amoll vom Wohlt. Kl. II.:

64.



sind die mit Bogen gekennzeichneten Linien (erst im Sopran, dann in der Mittelstimme) Teilstücke vom Thema; ihre weit ausschwingende, flugartige Bewegung erscheint hier, in gewaltiger Erhöhung ihres Bewegungsausdrucks, von den Grundformen der fallenden und ansteigenden Entwicklungsmotive umspielt.

Aber auch das erschöpft die Bedeutung der Entwicklungsmotive noch keineswegs; wenn man sie in immer subtilere Auswirkungen hinein verfolgt, so muß man schließlich dahin

Digitized by Google

gelangen, diese innerhalb der Themen selbst zu beobachten, da auch diesen der dem Begriff der Linie überhaupt immanente Vorgang einer Bewegungsentwicklung zugrunde liegen muß.

Daß die analytische Formbetrachtung eines einzelnen Werks, sowohl einer Fuge als eines sonstigen polyphonen Satzes, von den Hauptthemen ausgehen muß, um diese in die Durchführungen und hernach bis in freiere Andeutungen, Auftreten von Teilmotiven usw. zu verfolgen, ist klar. Und es ist ebenso selbstverständlich, daß im Einklang damit auch der kompositorische Schaffensvorgang insofern steht, als auch er beim einzelnen Werk vom thematischen Hauptgebilde seinen Ausgang nimmt, um dieses in seinen individuellen Zügen in den Vordergrund zu rücken; so kann jetzt nochmals darauf zurückgegriffen werden, was zu Beginn dieser Abhandlung über die Umkehrung dieses Weges für die hier durchgeführte Betrachtungsweise gesagt wurde, nämlich über ein Ausgehen von den allgemeinsten, primitivsten Linienmotiven und allmähliches Vordringen zu individuellerer Melodiegestaltung in den Themen. Denn jetzt zeigt sich klarer, was aus diesem Vorgehen für das Verständnis der Themen, Motive und der Linienpolyphonie gewonnen ist; ein Einblick in das Strömen innerer Gestaltungsvorgänge, der zunächst gar nicht das einzelne Werk selbst, sondern den ganzen Linienstil und seine Entwicklungsweise betrifft, der aber hiervon ausgehend auch auf die Struktur der einzelnen Werke bis in die Bedeutung ihrer speziellen Themen hinein neues Licht wirft.

Will man nämlich auch diese, die Themen, ihrem Wesen und Hauptgehalt nach, d. h. als Ausdruck von Bewegungsvorgängen verstehen, so ist es am besten, auf den einfachsten Spannungserscheinungen der linearen Bewegungsdynamik zu fußen und in individuelleren Themenformen nur Verdichtungen zu stärkerer Eigencharakteristik der Bewegungen zu erblicken; analog wie sich vorhin die Durchführungsteile der Fuge nur als Verdichtungen zur speziellen Heraushebung der thematischen Linien vom Urgrund der gesamten fließenden Linienentwicklung abhoben. Aus diesem Gesichtspunkt besehen, stellt sich demnach die allgemeinste Linienbewegung als Primärerscheinung dar,

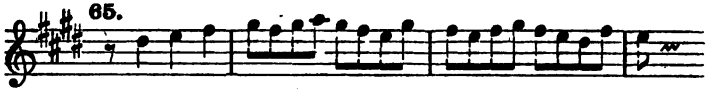
Digitized by Google

die charakteristischere Eigenprägung von Themen als eine von ihr ausgehende fortschreitende Individualisierung.

So kommt man auch dahin, Entwicklungsmotive bis in solche Zusammenhänge hinein aufzudecken, wo sie nur mehr in sehr verborgener Weise die Linienbildung durchdringen. Sie können die Themen selbst auf sehr verschiedenartige Weise durchsetzen.

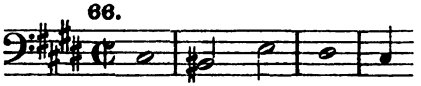
Das einfachste Verhältnis, in dem die typischen Entwicklungsmotive zu den Hauptthemen stehen können, besteht zunächst darin, daß ein Hauptthema selbst mitunter überhaupt nichts anderes darstellt als eine der erwähnten stereotypen Motivgrundformen. Hierher gehört in erster Linie die Schwebebewegung, die als Hauptthema wiederholt in Bachschen Werken auftritt. Schon in meiner oben erwähnten Arbeit über Kontrapunkt habe ich nachgewiesen, daß dies immer in einer starken Betonung und Heraushebung ihres charakteristischen Bewegungsinhalts geschieht, und daß darum das Schwebethema mit Vorliebe als Gegensatz zu solchen Linien eintritt, die einen sehr ausgeprägten aufstrebenden Charakter enthalten; so kommt es, daß man ihm häufiger als später eintretendem, zweitem oder drittem Thema einer Doppel- oder Tripelfuge begegnet; z. B. in der H-Dur-Fuge vom II. Teil des Wohlt. Klaviers im 28. Takt, inmitten der ersten Durchführung, wo es der in steilem Bogen aufstrebenden Charakteristik des Hauptthemas zur Hebung und Gegensatzbelichtung wie als Symbol schwebender, weiter Höhe gegenübergestellt ist. Ähnlich erscheint es als zweites Thema der Cis-Moll-Fuge vom I. Teil

65.



vom 36. Takt an, hier gleichfalls als gegensätzlicher Bewegungsinhalt zum schweren, schrittweise hinanschichtenden Hauptthema:

66.



nachdem diesem zunächst unmittelbar auch weiter eine hinanschichtende Auftürmung des Satzes in seinen fünf Stimmen bis zum angeführten Eintritt des II. Themas gefolgt ist.

Digitized by Google

Somit zeigt sich auch in dieser Gegenüberstellung des Themas zu steigenden Entwicklungen wieder das Ineinandergreifen dynamischer Gegensätze, welches aber im eben erwähnten Beispiel (Nr. 65) noch besonders auffällig darin zutage tritt, daß der Schwebebewegung selbst in der gleichen Stimme erst das Grundmotiv der diatonisch ansteigenden vier Töne vorangeht (dis-e-fis-gis), ein Gegensatz, der den Charakter des Schwebethemas noch in besonders deutliches Licht rückt.

Die Zahl der Werke, in welchen die Schwebebewegung als Thema eintritt, ist beträchtlich; um mich z. B. auf das „Wohlt. Klavier" zu beschränken, erwähne ich die Fuge in Fis-Moll vom II. Teil (wo es als drittes Thema, vom 36. Takt an, erscheint), ebenso die Cis-Dur-Fuge vom I. Teil (wo es als Gegenthema auftritt), ferner die beiden von ihm (gleich als erstem Hauptthema) beherrschten Präludien in E-Dur (II. Teil) und in H-Dur (I. Teil). (Man beachte in letzterem gleich vom ersten Takt an das prachtvolle Umschweben der steigenden Mittelstimme durch die langsam hinantragenden Figuren des Schwebemotivs.) Es ist kein Zufall, daß das Schwebethema, das mit seinen Bewegungen oft einen ganz verklärten Charakter über die Sätze breitet, hier durchwegs in Stücken aus hellstrahlenden Kreuztonarten erscheint, was, zumal in einem Werk wie dem Wohlt. Klavier, dessen Kernproblem in Kompositionen durch sämtliche Tonarten und Schöpfung der einzelnen Sätze aus deren Charakteristik heraus gelegen ist, besondere Erwähnung verdient. Daneben findet es sich noch in den Präludien in F-Dur (II. Teil) und Des-Dur (II. Teil), wo es prachtvoll in die gleichförmigen Rhythmen der tieferen Mittelstimme eingestreut ist; ferner in den bereits erwähnten Präludien in C-Moll vom I. und II. Teil (vgl. Nr. 35 und Nr. 39) und in E-Moll vom I. Teil.

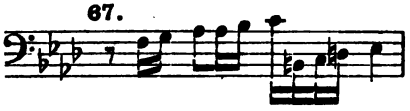
Aber auch in den übrigen Klavierwerken, den Orgelkompositionen, Orchestersätzen, den Kantaten und sonstigen Vokalwerken, ist die Schwebefigur als Thema häufig. Durch sie scheinen sich oft ganze Sätze und Satzpartien wie in leichtes, dünnes Gewölk aufzulösen. Sucht man sie jedoch nicht bloß als Thema selbst, sondern als gelegentlich, breiter oder auf

Digitized by Google

vereinzelte Partien, auftretendes Entwicklungsmotiv, so müßte man die überwiegende Mehrzahl der Werke Bachs überhaupt aufzählen.

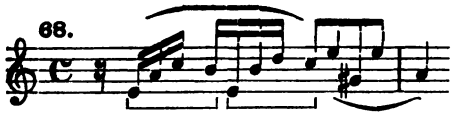
Ebenso treten vielfach als Themen Entwicklungsmotive steigender oder fallender Tendenz auf. So erscheint z. B., um von zahllosen Themen dieser Art nur eins herauszugreifen, die in Nr. 2 erwähnte Figur als Gegenthema der Fuge in F-Moll vom I. Teil des Wohlt. Klaviers, hernach gefolgt vom ansteigenden Grundmotiv (Nr. 1):

67.



Aber auch Motive von der Kategorie der im Dienst der Kurventechnik entstehenden Linienformen treten als Themen auf, z. B. das in Nr. 60 erwähnte in der Allemande der französischen Suite in H-Moll, wobei es sich im Lauf der Satzsteigerung wiederholt bis zur ausbreitenden Bewegung des Motivs Nr. 51 erweitert (in Umkehrung auch zum Motiv Nr. 33). Aus dem Ausbreitungsmotiv von Nr. 50 bildet sich z. B. das Thema der Invention in A-Moll:

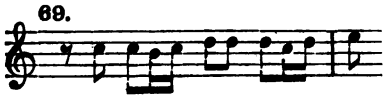
68.



wobei noch nachfolgend die Linienbewegung sich zum flugartig ausgebreiteten Achtel-Motiv (e-gis-e-a) entfaltet.

Auch die Zahl derjenigen Themen ist sehr groß, die nur eine geringe Modifikation der typischen Entwicklungsmotive, aber unter Wahrung ihres Kerngehalts darstellen. So ist eine Bildung, welche ganz auffällig oft (in verschiedenen rhythmischen Werten), bei Bach wiederkehrt, die folgende:

69.



Auch sie kennzeichnet die greifbare Einfachheit eines Bewegungsvorgangs; sie ist nichts als die lebendige Gestaltung

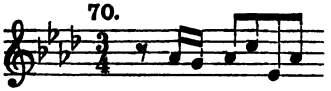
Digitized by Google

eines aufwärts leitenden Linienzuges, wobei diesem Hinanstreben die Wiederholung des jeweiligen neu erreichten Höhepunkts den Ausdruck einer etwas schwerfälligen, aber unermüdlich sich vorarbeitenden Höherentwicklung verleiht. Sie findet sich sowohl in instrumentalen als in vokalen Werken. Man vgl. z. B. innerhalb des Wohlt. Klaviers die beiden Präludien in B-Moll vom I. und vom II. Teil, und namentlich beim ersten die Homogenität des ganzen Satzcharakters mit der schwer hinanschichtenden Themenbewegung.

Aber schon bei so einfachen, den primitiven Grundformen noch sehr nahestehenden Themen zeigt es sich, daß eine Grenze zwischen allgemeinsten Bewegungszügen und etwas individuelleren Umgestaltungen gar nie und nirgends zu ziehen ist, wohl aber bestätigt sich hier gleichfalls wieder die Erscheinung, daß auch ein Thema in um so zahlreicheren Werken, und sei es auch nur in Ähnlichkeitsformen, wiederkehrt, je allgemeiner und einfacher sein Bewegungsinhalt ist. Gleichzeitig ist aber damit schon der Gesichtspunkt gewonnen, der von den typischen Grundformen zur weiteren Themenbildung überhaupt überleitet; ein Bewegungsvorgang ist es, der auch für die Hauptthemen den Kern und eigentlichsten, grundlegenden Inhalt bedeutet. Diese kleinen, noch allgemeineren Bewegungsinhalt tragenden Themen sind daher für ein Verständnis komplizierterer Bildungen und des ganzen Linienstils gar nicht zu unterschätzende Bindeglieder, die vom Ursprung der Liniengestaltung, den primitiven Entwicklungsmotiven, zur individuelleren thematischen Melodik vermitteln.

Man betrachte z. B. auch nach ihrem einfachen Bewegungsinhalt die (nahezu identischen) Themen der Präludien in Cis-Moll und Gis-Moll vom I. Teil des Wohlt. Klaviers mit ihren hochaufliegenden Ansatzfiguren; als eine weitausgreifende Flugbewegung stellt sich das Thema vom Präludium in As-Dur

70.

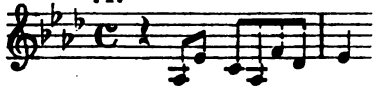
(Wohlt. Klavier I) dar:  gebildet

aus einem flugartig getragenen Entwicklungsmotiv von der Art des in Nr. 59 angeführten, wobei dieses in charakteristischer Heraushebung seines Bewegungsinhalts durch die leichte auf-

Digitized by Google

taktige Schwebefigur eingeleitet ist. Ganz ähnlich die breit ausschwingenden Flugbewegungen des zugehörigen Fugenthemas:

71.



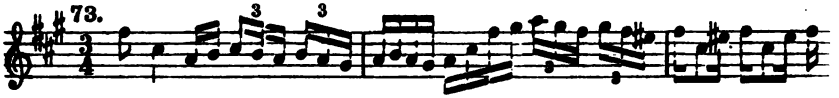
Bachs Linien weisen überhaupt oft herrliche flugartige Bewegungen auf; als eine schwebende Linie stellt sich, wenn auch in etwas weiterer Abweichung von den einfachen typischen Grundformen, das Thema der Fuge in Gis-Moll (Wohlt. Klavier II) dar:

72.

die ersten beiden Takte eine schwebend getragene Bewegung um den Ton gis, die sich zu Ende des zweiten Taktes zu einem breiteren Ausholen (um eine Oktave) wie in einem großen Flügelschlag entfaltet; ebenso die beiden folgenden Takte erst ein Umschweben des Tones ais, hierbei am Ende des dritten Taktes wieder in ähnlicher Weise mit einem weiteren Ausholen.

Hier überall liegt das Verständnis des melodischen Gehalts am Einfühlen in die Bewegungen. In ganz anderen Formen, aber gleichfalls von durchaus schwebend getragenem Charakter, erscheint das in der Schönheitsfülle seiner Bewegungen unvergleichlich anmutige Thema vom Präludium in Fis moll (Wohlt. Kl. II.), besonders reizvoll im Wechsel der rhythmischen Schnelligkeitsfolgen:

73.



Auch das vorhin (Nr. 66) erwähnte Thema der Cis moll-Fuge vom I. Teil des Wohlt. Klaviers zeigt, so stark es auch die Fuge charakterisiert, erst einen Übergang zu individuellerer Prägung; sein Spannungsvorgang ist noch sehr allgemeiner, aber eben darum elementar-kraftvoller Art, auch eine schleppend zur Höhe führende Schichtung der bereits gekennzeichneten Art, ein Hinandrängen, das vom Einsatzton cis bis zur höheren Sekunde dis führt, aber derart, daß sich erst ein schwerer, ab-

Digitized by Google

wärtsweisender Zug (cis—his) geltend macht, dem erst, in erhöhter Energie ausgreifend, das Ausholen zum dritten Ton (e) folgt, von dem zunächst wieder der schwere Zug ins dis zurücksinkt; erst die späteren, immer höher einsetzenden Stimmen der Exposition führen diese schwere Anschichtbewegung zur Höhe fort. Näher besehen, liegen also in diesem Thema zwei Strebungen, die einander entgegenwirken, der Wille zur Höhe, der mit dem dritten Ton zum e aufwärtsrankt und der schwere, lastende Zug zur Tiefe in den beiden fallenden Sekundschritten cis—his und e—dis. Im Kleinen, zu äußerster Prägnanz gedrängt, zeigt sich mithin hier, innerhalb eines kurzen Themas, die Erscheinung der Gegenstrebung zweier Energien, genau wie dies früher bei der gesamten Linienentwicklung in Kurvensteigerungen nachzuweisen war. — Man wird leicht bemerken, daß dieses Thema in den Zügen selbst nur eine Umgestaltung der in Nr. 27 angeführten Schwebefigur darstellt, aber allerdings derart, daß der schwebende Charakter verloren geht und hier in den tiefen Tonlagen einer langsamen Bewegung von bleierner Schwere weicht. (Das Thema ist überdies nahezu identisch mit dem auch von Bach selbst verwendeten, auf die Anfangsbuchstaben seines Namens anspielenden B-A-C-H-Thema; was auch diese äußere Tonspielerei zu einem [bekanntlich von mehreren Meistern verarbeiteten] Thema geeignet macht, ist der schwebende Bewegungsinhalt. [Man vergleiche z. B. in Max Regers hochgenialer „Phantasie und Fuge über den Namen ‚Bach'" die Entwicklung dieses Themas zu den Schwebeformen, von denen der verklärungsvolle Schlußteil der Fuge getragen ist].)

Zeigt sich nun einerseits an derartigen, noch allgemeinere, verhältnismäßig einfachere Bewegungsvorgänge aufweisenden Themen der Gesichtspunkt für den Übergang zur Erfassung von Themenbildungen ausgeprägterer Eigengestaltung, so verliert sich andererseits mit diesem Übergang auch immer mehr die Möglichkeit, die Bewegungsenergien in Worten darzustellen. Dies ist nur bei primitiveren Formen möglich, und diese vermögen infolgedessen das Verständnis komplizierterer Züge dadurch einzuleiten, daß sie lehren, die Linie überhaupt

Digitized by Google

ihrem Bewegungsinhalte nach zu fassen; von hier aus gilt es, in die grenzenlose Vielgestaltigkeit minder einfacher thematischer Züge unmittelbar in Bewegungseinfühlung einzudringen, indem man sich gleichzeitig von dem Streben loslösen muß, alle die Bewegungsvorgänge in Sprachausdruck fassen und nachziehen zu wollen. Letzteres wäre nur Ballast, da die Fähigkeit des Wortes, Bewegungsformen zu charakterisieren, an den labilen Empfindungsreichtum der melodischen Kunst nicht heranreicht; und es wäre auch grundsätzlich verfehlt, denn hier liegt eben für die melodische Kunst ihr ureigenes, durch keine andere Ausdrucksweise, weder sprachliche noch bildhafte, auch nur annähernd zu erreichendes Gebiet.

In weiterem Vordringen zu individuelleren Themendifferenzierung gelangt man von hier zunächst zu denjenigen Themen, die in einzelne Teilmotive zerfallen und in diesen Reste der typischen Formen von Entwicklungsmotiven enthalten. Auch da können wieder zwei Möglichkeiten vorliegen; entweder diese typischen Grundmotive treten schlechtweg als Einzelteile des Themas auf, oder sie durchdringen es in subtilerer, äußerlich nicht sofort in die Augen tretender Art.

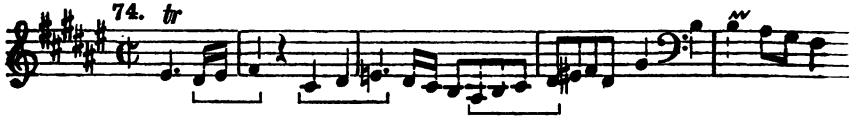
Daß der erste, einfachere Fall sehr häufig ist, zeigt schon ein oberflächlicher Blick auf Bachs Werke; allenthalben begegnet man Themen, die Grundmotive der fallenden, steigenden oder schwebenden Entwicklung enthalten, sei es ausschließlich oder zugleich mit andern Fragmenten, sei es nur aus einer oder aus verschiedenen Entwicklungsgruppen. Aber auch hier muß man sich davor hüten, bei einer äußerlichen Aufweisung solcher Teilmotive stehen zu bleiben, anstatt diese selbst im Zusammenhang mit der gesamten Bewegungsentwicklung des Themas zu verstehen; sonst gelangt man wieder nur zu einem Schematisieren, statt zum Verständnis der lebendigen Gestaltungsvorgänge. Nicht die äußerliche Zusammensetzung hat unser Interesse zu beanspruchen, sondern die innere Entwicklung, welche selbst nur zur Herausbildung der einzelnen Teilmotive führte, also die Frage, wie solche Teilmotive ineinanderfließen und welche Funktion ihnen im Dienste der gesamten thematischen Bewegung zukommt. Letzteres wird leicht ver-

Digitized by Google

ständlich, wenn man die Bedeutung der typischen Grundformen erfaßt und auch ihren Zusammenhang mit größeren Entwicklungen und Kurven verfolgt hat.

Ein Ausblick zu kleineren wie zu größeren Proportionen, als es die Themen sind, verdeutlicht diese Forderung einer auf die Gesamtentwicklung des Themas gerichteten Betrachtung. Wie nämlich bei aller Melodik überhaupt, also z. B. schon bei den kleinsten melodischen Einheiten, den Motiven, der Hauptinhalt gar nicht in den Tönen, sondern in den gestaltenden Grundenergien ihrer Verbindungswirkung, in den linearen Bewegungszügen zu suchen ist, so liegt bei einem Thema, das aus mehreren Motiven besteht, das hauptsächliche Moment gar nicht da, wo es allgemein gesucht wird, nämlich in den einzelnen motivischen Bestandteilen, sondern in deren Verbindungswirkung, der Art, wie sie sich innerhalb des ganzen einheitlichen Themenzusammenhangs entwickeln. Man kann dies kurz auch so ausdrücken: ein Thema ist ebensowenig eine Summe von Teilmotiven als die melodische Linie eine Summe von Tönen ist. Das Gleiche läßt sich nach dem vorhin Ausgeführten auch auf noch größere Proportionen anwenden, denn auch die ganzen polyphonen Sätze überhaupt beruhen, wie früher betont, nicht in einer Zusammenstellung von Teilgruppen (z. B. Durchführungspartien usw.) sondern in den fließenden Entwicklungen, welche über die Teilgruppen leiten.

Auch innerhalb des Themas können die Teilmotive in direktem Einklange mit der Gesamtsteigerung stehen oder auch der Energie von Gegenstrebungen dienen, analog wie dies bereits von der Linienentwicklung überhaupt ausgeführt wurde. Das Letztere liegt beispielsweise beim Thema der Fis dur-Fuge vom II. Teil des Wohlt. Klaviers vor:



Dieses Thema beginnt zunächst wie improvisatorisch mit einem Triller, der den mittleren Partien (z. B. Takt 26—27)

Digitized by Google

des vorangehenden, ungemein zarten, in leichten, oft nur hauchartigen Bewegungen hinfließenden zweistimmigen Präludiums entnommen ist; aus dem mit dem Triller ansteigenden Halbtonschritt eis—fis entwickelt sich die Wiederholung einer steigenden Linie: cis—dis—e, hierauf nach kurzer Ansatzfigur ein drittes Mal eine steigende Linie, diesmal über vier Töne: ais—h—cis—dis, worauf weiter ausschwingende Bewegungen erst über und dann unter die bisherige Höhe, abwärts bis zum Grundton fis leiten; faßt man den ersten Teil (bis zum dis des vierten Taktes) für sich ins Auge, so zeigt er wieder eine fallende Linie der Teilgipfelpunkte: fis—e—dis, zu der jedoch die dreimalige ansteigende Figur in Gegenstrebungen tritt.

Beobachtet man aber wieder die Auflösung eines zum Teil aus typischen Entwicklungsmotiven bestehenden Hauptthemas in seine Fortspinnungen, z. B. im Laufe der sog. Zwischenspiele einer Fuge, so zeigt sich, daß diese Weiterentwicklungen mit Vorliebe diejenigen Themenbruchstücke herausgreifen, welche solche typische Entwicklungsmotive darstellen. Dieser Auflösungsprozeß in den polyphonen Entwicklungspartien, der mithin mehr die allgemeineren als die individuellen Teilformen des Hauptthemas verarbeitet, stellt sich daher aus dem vorliegenden Gesichtspunkte als eine Art Rückbildung dar.

Im bisherigen war noch durchwegs von Themen die Rede, welche in einem Zusammenhang mit den typischen Entwicklungsmotiven stehen; sie waren entweder als Annäherungsformen und großzügige Weiterbildungen von diesem aus im Gesamtausdruck ihrer Bewegungen zu verstehen, oder sie enthielten diese typischen Grundformen als Teilmotive. Daß ein solcher Zusammenhang bei einer ungeheuer großen Anzahl von Themen vorliegt, erklärt sich daraus, daß alle Bewegungen mehr oder minder Varianten von Bewegungsgrundformen darstellen; der Reichtum und die Unerschöpflichkeit beruht eben nicht in der bloßen Kombination aus solchen Teilmotiven, sondern in großzügigen Entwicklungen, die über größere Proportionen der Linienausspinnung leiten und hierbei im einzelnen stets wieder bald dieses, bald jenes von den stereotypen Grundmotiven hervorrufen.

Digitized by Google

Schließlich führt das Vordringen von den allgemeinsten zu den besonderen und in wachsendem Maße individuelle Eigencharakteristik tragenden Linienformen bis zu denjenigen Themen, die bis zu voller Unabhängigkeit von jenen Entwicklungsmotiven gediehen sind. Wenn auch infolgedessen ihr Verständnis nicht durch die Erkenntnis der typischen Bewegungsgrundformen direkt vermittelt wird, so haben diese als Ausgangspunkt der Linienbetrachtung dennoch dahingeführt, auch solche individuelle Züge durchaus als Bewegungsvorgänge zu empfinden, indem man vom Boden der primitivsten Gestaltungen ausgegangen ist, um die Herausbildung der von ihnen mehr und mehr abweichenden Themen als fortschreitende Verdichtung zu größerer Eigenprägung zu fassen. Ihre Zahl ist bei Bach immer noch sehr groß, auch wenn man dahin gelangt ist, jene Entwicklungsmotive mit ihrer Wirkungsenergie bewußter ins Auge zu fassen und sie bald in unvermuteter Häufigkeit und bis in sehr verborgene Zusammenhänge hinein wiederzuerkennen. Umso größer steht auch in den von ihnen bereits ganz unabhängigen individuellen Themenbildungen Bachs beispiellose melodische Erfindungskraft da. Ihm gelingen melodische Ideen, deren ganze Genialität erst recht gewürdigt werden kann, wenn man sich ihre Unabhängigkeit von allgemeinen Bewegungszügen und die Kraft vergegenwärtigt, die zur Gewinnung solcher Unabhängigkeit, zur Überwindung aller Reste melodischer Rudimentärbildungen gehört. Die Fülle der Beispiele, die man anführen könnte, wäre auch hier unerschöpflich.

* * *

Diese Skizze wäre unvollständig, wenn nicht noch der Zusammenhang der Bewegungen als Grundvorgängen in Bachs Linienbildung mit der Ästhetik seiner Textvertonung, überhaupt der Zusammenhang mit gedanklichen, poetischen und bildhaften Inhalten kurz ins Auge gefaßt würde. Von dem Augenblicke an, wo sich irgend eine begriffliche oder malerische Vorstellung in melodischer Darstellung geltend zu machen strebt, greift sie zu gewissen Bewegungsvorgängen, durch die sie ihre Charakte-

Digitized by Google

risierung findet. So knüpfen sich an steigende Bewegungen der Linienformung alle anschaulichen Textinhalte, denen ein nur irgendwie aufwärtsstrebender Vorstellungseinschlag zugrundeliegt; daher steigende Motivformen bei der Vertonung von Begriffen wie: Erhebung, Aufstieg, Auferstehung, Höhe und viele ähnliche. Ebenso bei begrifflichen Inhalten, die an sich nicht mehr direkt malerisch sind, aber zu ihrer Darstellung in der Musik sich der Vermittlung äußerlicher Vorstellungen bedienen; z. B. bei allen Begriffen, die eine innere Erhebung enthalten, Erlösung, Befreiung, Erweckung u. a. Analog absteigende Motivbildungen bei bildhaften Darstellungen von Abstieg, Fall, Tiefe und allen Annäherungen zur Tiefe, Grablegung, Untergang, Dunkelheit usw., ferner auch wieder bei begrifflichen Inhalten wie Erniedrigung, Tod, Knechtschaft, Demut, Schwere, Last, Sünde und ähnliche.

Es genügt zur Kennzeichnung dieser Zusammenhänge solche Einzelheiten herauszuheben, um im übrigen auf das unvergleichliche Werk von André Pirro, L'esthétique de Bach (Paris 1907) hinzuweisen, welches die gesamten Grundlagen Bachscher Textvertonung auseinanderlegt, mit einer genialen und intuitiven Großzügigkeit, welcher die Musikwissenschaft überhaupt nur weniges an die Seite zu stellen hat. Von der Aufweisung äußerer bildhafter Darstellungen ausgehend, gelangt Pirro bis zu tiefen innerlichen Zusammenhängen und Grundlagen Bachscher Kunst. Ähnliche Ideen bringt auch teilweise das gleichzeitig erschienene große Werk von A. Schweitzer über Bach, der sich aber nicht ausschließlich diesem Spezialgebiet der Ästhetik zuwendet. Zwar sind Form und Richtung der Motive, wie sie bei der Textvertonung mit Bewegungsvorgängen zusammenhängen können, nur ein kleiner Teil der Ausdrucksmittel und Ästhetik von Bachs Wort- und Sinnvertonung (die entsprechenden Ausführungen auch nur einzelne Kapitel in Pirros großem Werk), aber die Ausgangsgrundlage und derjenige Teil, der in diesem Zusammenhang unser Interesse und ein kurzes Eingehen beansprucht.

So gewinnen auch alle die vorhin angeführten Motive sofort symbolische Bedeutung, wenn sie in Beziehung zu einem

Digitized by Google

ideellen Inhalt treten. Wenn sich beispielsweise das ansteigende Motiv von Nr. 69 in der ersten Arie der Johannespassion „Von den Stricken meiner Sünden mich zu entbinden", findet, so steht dies in symbolischem Zusammenhang mit dem Texte; Schweitzer erwähnt von dieser Arie die Hauptmelodie, krampfhaft auf- und abwärts geschlungene Melodiebildungen, als Bewegungen des sich in seinen Fesseln windenden Jesus; zu diesen Oberstimmen tritt jedoch daneben noch im Baß das erwähnte Motiv (das auch teilweise in die Figuren von Nr. 2 übergeht) und zwar (in Ergänzung zu den von Schweitzer aufgewiesenen Linien) als Symbol des Emporringens, der Befreiung.

Gewinnt auf solche Art die Vertonungsweise Bachs einen Zug ins Malerische, so beruht aber der ganze Zusammenhang mit Bildhaftem auf einem Herausgreifen gewisser Bewegungen, die einen Vorgang, eine Darstellung, oder einen Begriff versinnbildlichen. Hinzuzufügen wäre darum zunächst, daß diese ganze, von Pirro durchgeführte, höchst fruchtbare Art, Bachs Ästhetik in bestimmten greifbaren Kriterien zu erfassen, bereits unausgesprochenerweise auf die psychologischen Grundlagen der Melodiebildung überhaupt zurückweist und eigentlich nur auf diesen als Voraussetzungen beruhen kann. Denn diese Urvorgänge einer Bewegung sind es, die sich erst innerhalb der Ästhetik der Bachschen Textvertonung darin spiegeln, daß sie zu einem schildernden, bildhaften Ausdrucksprinzip führen; der Ausgang von Bachs Schaffensweise ist eine Darstellung, die sich in Bewegungen äußert, und hieraus entsteht erst das Malerische seiner Textvertonung, nicht so sehr ursprünglich aus dem Streben einer äußerlichen Untermalung, was also bloß in einer assoziativen Verknüpfung mit bildhaften Eindrücken beruhen würde. Die Ursprünge von Bachs Ausdrucksweise sind nicht Bilder, sondern psychische Energien. Kehrt man diesen Zusammenhang mit tieferen Grundvorgängen einer Bewegung nicht im psychologischen Sinne hervor, so besteht die Gefahr, Bachs zweifellos malerisches Ausdrucksprinzip nach der Seite der Programmästhetik, ins Illustrative, zu verzerren, wodurch mehr mißverstanden als gewonnen wäre; dies

Digitized by Google

wäre schon auf dem Gebiete der Vokalmusik ein Irrweg, dem Pirro selbst zwar hier nicht verfällt, der aber leicht eingeschlagen wird, sobald man von der Tendenz, den Text zu untermalen (»dépeindre«), ausgeht, ohne diese selbst schon als Folgeerscheinung und Ausdruck tieferer psychologischer Grundvorgänge des melodischen Gestaltens zu erfassen. Das Gebiet des darstellerischen Prinzips ist mit allen seinen typischen Symbolen nur ein äußerer Reflex jener Tiefenvorgänge. Deshalb sind auch die Quellen dieser Symbolik der Textvertonung durchaus unbewußter Art, und erst ihre Anwendung auf bestimmte Ideen ruft jenen bewußteren malerischen Einschlag hervor, der jedoch bei Bachs Musikstil nie den Charakter einer Berechnung, wie etwa die Darstellungsmittel der Programmmusik, gewinnt; bei ihm sind niemals Empfindung und tiefes Erschauen durch bloßen Intellekt und Raffinement ersetzt.

Eine weitere Frage, die sich nun, abgesehen von dieser gesamten Rückleitung und Vertiefung ins Psychologische, hier aufdrängt, geht aber dahin, in welchem Verhältnis dieses Vertonungsprinzip Bachs zu seiner absoluten, nicht mehr mit Text und Wortinhalt zusammenhängenden Musik steht. Pirro weist es mit Recht nicht nur in vokaler Vertonung selbst nach, sondern zunächst auch in den Orchesterstimmen, die ein vokales Werk begleiten, die also, obwohl nicht mehr gesungen und mit den Worten direkt zusammenhängend, dennoch dem Text der Werke und seiner Darstellung dienstbar sind; ferner in solchen Sätzen, die zwar rein instrumental sind, aber trotzdem noch mit einem Text in Beziehung stehen wie die symphonischen Einleitungssätze in Kantaten oder die große Reihe der Choralvorspiele für Orgel, die in direktem Zusammenhang mit dem Text der entsprechenden, motivisch verarbeiteten Choräle, in der Regel gleich ihrer Anfangsverse, stehen; auf diese Art von Instrumentalwerken ist das von Pirro ausgeführte ästhetische Vertonungsprinzip ohne allen Zweifel in vollem Umfange anzuwenden.

Wie steht es aber mit den zahlreichen Instrumentalwerken, die im eigentlichsten Sinne der absoluten Musik angehören, also keinerlei Beziehung zu einem Text oder rein begrifflichen

Digitized by Google

Inhalt mehr haben, wie die große Fülle der Klavierwerke, die Orchestersätze (z. B. die „Brandenburgischen Konzerte"), die Violinsonaten usw.? Wie bereits erwähnt, untersucht Pirro neben Form und Richtung der Motive noch zahlreiche andere Gesichtspunkte in ästhetischer Kritik, aber beim Übergang zu instrumentaler Musik hält er durchwegs daran fest, die gewonnenen Ausdruckserscheinungen bis zu ihrer einfachen *Übertragung auf den Instrumentalstil* überzuleiten. Der Weg seiner Untersuchungen ist also ein Ausgehen von der Vertonung gewisser Ideen, Bilder, dargestellter Vorgänge, Begriffe, Empfindungen usw., wie sie in den Vokalwerken klar faßbar zutage liegen, und hernach die Anwendung der genau gleichen Gesichtspunkte auf die absolute Musik und Motivik der Instrumentalwerke, wobei Orchestersätze aus Vokalwerken und vornehmlich die Orgelchoralvorspiele als vermittelnde Zwischenstufen zu erscheinen hätten. Die Ästhetik der absoluten Musik erscheint damit durchaus von der Seite der vokalen Ästhetik bespiegelt.

Diesem Weg aber, der also von der Sinnbedeutung zur Melodie der absoluten Musik leitet, einen *entgegengesetzten* gegenüberzustellen, erscheint als die selbstverständliche Folgerung aus den hier ausgeführten Untersuchungen. Denn diese gingen von der rein instrumentalen Linie aus, und zwar von ihren *allgemeinsten* Formen zu den besondern fortschreitend, von der melodischen Linie, die noch in gar keiner Beziehung zu begrifflichen oder darstellerischen Ideen steht, sondern als Ausdruck gewisser Spannungen und psychischer Energien in die Erscheinung tritt; von diesem Boden aus ergibt sich daher auch der Übergang zur vokalen Komposition und Motivbildung derart, daß sich jeder Wille zu darstellender und begrifflicher Vertonung an die primären, immanenten Bewegungsvorgänge aller Melodik klammert, um sich diese zu Symbolen gewisser, innerlich geschauter Vorgänge zu gestalten. Der Weg ist also der umgekehrte, die *Überleitung aus absoluter zu ideeller* und darstellerischer *Melodieformung*.

Soweit daher das Gebiet der vokalen und der mit ihr noch unmittelbar zusammenhängenden Instrumentalmusik (Kantaten-

Digitized by Google

symphonien, Orgelchoralvorspiele usw.) in Betracht kommt, sind damit die reichhaltigen Ergebnisse von Pirros Untersuchungen nicht im entferntesten bestritten, und man gelangt innerhalb dieses Gebiets nur zu einer Bestätigung der Grundzüge der von ihm festgelegten Ästhetik. Hingegen kommt die Instrumentalmusik Bachs ohne allen Zweifel nicht zu ihrem Rechte, noch auch zum richtigen Verständnis, wenn nicht jene entgegengesetzte Wegrichtung in der Untersuchung eingeschlagen wird, wenn der instrumentalen Linienbildung nicht ihre absolute Geltung zugeschrieben und die vorhin ausgeführte Eigenentwicklung ihrer Melodik und Motivik erfaßt wird. Ihre Motive und Themen z. B. nur von den Grundzügen der vokalen Motive aus verstehen und auch in ihnen nur den Ausdruck jener bildhaft-darstellerischen oder begrifflichen Symbole wiedererblicken zu wollen, wäre eine ganz unzulängliche und auch im wesentlichen falsche Erfassungsweise, die Zerrung eines im Bereiche der vokalen oder noch entfernt mit Textinhalten zusammenhängenden Musik geltenden Prinzips zum Extrem, die viel zu weit gestreckten Konsequenzen einer nur einseitigen Einstellung.

Ohne weiteres kann man mit Pirro noch darin einig gehen, wenn er (a. a. O. S. 382 ff.) in einer Anzahl rein instrumentaler Werke bei den Motiven noch das Hereinspielen von Bildhaftem oder einer Ausdrucksempfindung erblickt, die den entsprechenden Motiven in bestimmter Weise innerhalb der Textvertonung zukommt; so enthält sicherlich selbst im Wohlt. Klavier z. B. die Fuge in Fis moll vom I. Teil als Gegenthema eine Figur, die mit dem Motiv des Wehklagens, wie es die Vokalwerke regelmäßig aufweisen, nicht bloß äußerlich, sondern zweifellos auch inhaltlich, in deutlichem Hineinspielen zu subjektiv-klagendem Ausdruck, übereinstimmt; wie überhaupt eher die langsamen Sätze (etwa in den Violinsonaten) gerade infolge ihres Hinneigens zu subjektiverem Affekt, eher zur Herausbildung einer Motivsprache gelangen, die dem Prinzip der Textvertonung bei Vokalwerken entnommen ist. (So namentlich die sogenannten „Airs" deren Überschrift deutlich genug auf Herkunft vom Gesang, auf das Sprechende im Ausdruck weist.) Aber derlei sind Einzelfälle und es wäre sowohl

Digitized by Google

stilistisch als ästhetisch ganz und gar verfehlt, alle instrumentale Polyphonie Bachs nur aus solchen Gesichtspunkten durchbringen zu wollen. Dies wäre eine Veräußerlichung, die gerade zur unerhörten Vertiefung der Ästhetik, die Pirro gelungen ist, in unerklärlichem Widerspruch stünde. Denn dies hieße nichts anderes, als die gesamte absolute Musik Bachs in ihren Wurzeln dennoch auf den Boden einer von gewissen darstellenden Ideen und Vorstellungen geleiteten Ausdrucksprache stellen. Sollte das wirklich Pirros Meinung sein, so wäre dies der einzige Punkt, worin ich im Widerspruch zu seinem gewaltigen Werk stünde, dem ich sonst enthusiastische Bewunderung und Übereinstimmung bis in die letzten Einzelheiten entgegenbringe[1]).

Die absolute Musik ist in ihrer Linienbildung vielmehr durchaus auch von absoluteren Kriterien aus zu verstehen. Ihre Motivbildung geht aus den Urenergien aller Melodik hervor und ist von Bewegungsvorgängen aus zu erklären. Die typischen Linienzüge bilden sich hier aus der Dynamik der inneren polyphonen Satzentwicklung heraus und auch die prägnanteren Züge der reichen individuellen Thematik entstehen als Spannungsausdruck von reich differenzierten Bewegungsformen. Dies ist ihr Inhalt, und erst wo die Melodik in Zusammenhang mit Text und Dichtung tritt, bemächtigt sich das darstellerische Prinzip der linearen Bewegungserscheinungen, um diese auf das innigste mit bildhafter Ausdrucksprache zu ver-

---

[1]) Fast scheint es, als wollte Pirro tatsächlich die gesamte Instrumentalmusik im Ausdrucksinhalt ihrer Themen und Motivbildungen von jenen Ausdruckssymbolen aus erfaßt wissen, die in den Vokalwerken den Zusammenhang zwischen Musik und Textdarstellung herstellen; die folgenden Sätze lassen auf diesen Standpunkt schließen (L'esthétique de J. S. Bach, S. 382): »Nous avons déjà reconnu l'application de cette théorie dans la musique employée dans les cantates, faite sur des chorals, ou éclaircie par un argument. Il nous reste à démontrer que, dans les compositions indépendantes de toute allusion verbale, Jean-Sébastien conserve la même intention de nous parler et de nous toucher, et qu'il y parvient par les mêmes moyens« und S. 389: »Pour compléter cette étude de la signification des thèmes dans les pièces instrumentales, il me faudrait répéter tout ce que j'ai dit dans les chapitres précédents. Je ne peux que renvoyer aux exemples que j'ai déjà donnés.«

Digitized by Google

knüpfen. Daher die Notwendigkeit, Pirros Ästhetik durch Entgegendringen von anderer Seite zu ergänzen, durch einen Weg, der statt von Wort- und Sinndarstellung im Gegenteil von absolutester, allgemeinster Formung ausgeht und zu jener vokalen Ästhetik überleitet. Ich erblicke die Wurzeln der Melodiebildung in allgemeineren, unsprachlichen und unbegrifflichen Erscheinungen. Freilich liegen hier lange nicht so greifbare Elemente vor, wie es die bildhaften sind, von denen die Ästhetik der Textvertonung auszugehen vermag.

Überdies ist aber zu bedenken, daß selbst in den vokalen Werken niemals ausschließlich das darstellerische Prinzip die Linienbildung bestimmt; selbst wo die Themengestaltung ganz und gar in seinem Banne steht, bleibt für die breiten Entwicklungen und Fortspinnungspartien immer noch das Prinzip der absoluten Formung nach Bewegungsentwicklungen bestehen und läßt allenthalben die typischen Entwicklungsmotive in den Linien aufscheinen; außerdem kann schon die breitere Ausspinnung der einzelnen Themen selbst stets nur aus absoluten Bewegungsvorgängen verstanden werden.

Etwas anderes bleibt aber hierbei mit den Ergebnissen von Pirros Untersuchungen gemeinsam; ebenso wie nämlich die zahlreichen, von ihm nachgewiesenen Motivbildungen der vokalen Musik weit über den persönlichen Stil Bachs hinausreichen, und nicht nur seine ganze Epoche, sondern den ganzen linearpolyphonen Stil beherrschen, so gehören auch die hier nachgewiesenen typischen linearen Entwicklungsmotive der breiten Gesamtheit polyphonen Schaffens an. Wie alle Erscheinungen der Polyphonie treten jedoch auch sie am geklärtesten bei Bach hervor.

In dem Grenz- und Übergangsgebiet zwischen absoluter und einer wenigstens vage mit Darstellung und Ideen zusammenhängenden Musik kann natürlich im einzelnen Fall vielfach Zweifel über den Gesichtspunkt der Ausdeutung oder aber auch Doppeldeutung einer Motivbildung vorliegen; wie weit ein schwacher, vager, dem Schaffenden selbst wohl unbewußter Einschlag von darstellender Intuition in ein absolutes Linienformen einfließen kann, wird natürlich niemals

Digitized by Google

theoretisch abzugrenzen sein. Solchem Grenzgebiet gehören die schon erwähnten instrumentalen Sätze an, die auffällige Gemeinsamkeit der Themen mit bestimmten, in ihrer Ausdrucksform typischen Symbolen der Vokalmusik aufweisen, wie z. B. selbst einige Stücke aus dem „Wohltemperierten Klavier", ferner aber auch die an sich von Text freien Instrumentalsätze, welche jedoch indirekt auf Textinhalte Bezug haben (wie z. B. Orgelchoralvorspiele). Schon bei solchen muß die Gemeinsamkeit der Ausdeutung mit der vokalen Ästhetik mitunter bloß auf die Themen und Nebenthemen selbst beschränkt bleiben, während die Durchführung auch in dieser Hinsicht rein instrumentalen Charakter zeigt und aus den entsprechenden Kriterien allein zu verstehen ist.

Zur Kennzeichnung eines Gegeneinanderspielens der vom Boden vokaler Ästhetik ausgehenden Deutung und der hier ausgeführten absoluten Melodieauffassung aus linearen Bewegungsvorgängen diene etwa ein kurzer Hinweis auf das Thema der Cis moll-Fuge vom I. Teil des Wohltemperierten Klaviers. (Vgl. Nr. 66 dieser Abhandlung.) Pirro erwähnt es (a. a. O. S. 389) als „Kreuzigungsmotiv", wobei er das darin enthaltene Alterationsintervall der verminderten Quarte his—e im Auge hat; denn die Kreuzigungsmotive weisen bei Bachs Textvertonung in der Tat die zerrissene herbe Wirkung der Alterationsintervalle in ihrer Melodiebildung als typisches Kennzeichen auf. Dieser Ausdeutung steht die vorhin ausgeführte Auffassung des Themas aus Bewegungsspannungen und Gegenstrebung zweier linearer Energien gegenüber, wobei von der in schwerem Zuge aufschichtenden Bewegung ausgegangen war. Davon abgesehen, daß nach meinem Empfinden überhaupt bis auf vereinzelte Ausnahmen die Fugen des Wohltemperierten Klaviers die Auffassung rein instrumentaler, absoluter Musik beanspruchen, zeigt die ganze Entwicklung dieser Fuge, daß die Bewegung des Aufbauens als der Kern des Motivs herausgefaßt ist; denn schon im Thema selbst dringt die steigende Aufeinanderfolge der beiden zweitönigen Teilstrecken cis—his und e—dis als der Hauptinhalt hervor, so daß das alterierte Quartintervall his—e weniger als eigentlicher Melodie-

Digitized by Google

schritt hervorsticht, da zwischen his und e die Sonderung der Teilstrecken liegt; wenn der verminderte Quartschritt nach Bachs Intention den charakteristischen Hauptinhalt des Themas darstellen würde, so würde sich dies zudem noch zweifellos darin äußern, daß auch die Klänge von Chromatik ergriffen wären, und eine Alterationsharmonik sich über das ganze Werk breiten würde, wie es z. B. in der Harmonik vom ganzen „Crucifixus" der Hmoll-Messe der Fall ist. Die Cismoll-Fuge aber zeigt in ihrer Harmonik im ganzen keineswegs Alterationscharakter, eher im Gegenteil in den ersten Partien eine verhältnismäßig starke Rundung der Linienpolyphonie zu einfachen Akkordwirkungen; nichts Gequältes liegt in diesen Harmonien; erst in den allerletzten Takten (111 und 112) treten ausgesprochene Alterationsklänge ein. Dagegen ist für die Auffassung des Themas z. B. sein Ausbau in der Exposition maßgebend; hier setzt nämlich eine Stimme nach der andern, und zwar von der tiefsten zur höchsten ansteigend, seinen Bewegungsinhalt, das aufschichtende Andrängen zur Höhe, fort, und dies ist der eigentliche charakteristische Hauptinhalt der gesamten Exposition in ganz sinnfälliger Weise; man beachte die jeweilen neu einsetzenden, höchsten Töne des Stimmenaufbaus: nachdem die Teilmotive des Themas erst auf cis, dann auf e eingesetzt, steigt diese Türmung mit dem Einsatz der zweiten Stimme sukzessive zur Höhe fort (gis und h), hernach der dritten: cis und e (Takt 7 und 8), der vierten: gis und a (Takt 12 und 13), nachdem zwischendurch noch die dritte Stimme (Takt 10) über das fis geleitet; schließlich der fünften: cis und e (Takt 14 und 15). Diese Expositionsweise hebt in mehr als deutlicher Art heraus, was im Thema als eigentlicher Inhalt liegt. Zudem beachte man die (auch vorhin bereits erwähnte) Gegenüberstellung der Schwebebewegung als zweiten Fugenthemas vom 36. Takt an, die gleichfalls auf den hinanstrebenden Bewegungsinhalt des Hauptthemas weist und diesen hebt.

Ähnlich wäre z. B. zu erwähnen, daß Pirro (S. 388) die beiden Themen vom Präludium und von der Fuge in Asdur aus dem I. Teil des Wohlt. Klaviers (vgl. Nr. 70 und 71 der vorliegenden Abhandlung) als „Ausdruck der Glückseligkeit und

Digitized by Google

des Friedens" auslegt, vermöge der weiten Intervallschritte, die sie mit entsprechenden Themen der Vokalmusik gemein haben, während sie ohne diese spezifische Ausdeutung viel absoluter als rein lineare Vorgänge in der vorhin angeführten Art zu erklären sind. Es sind weitausschwingende Bewegungszüge getragenen Charakters, deren sich eben umgekehrt in vokaler Musik die darstellerische Vertonung bemächtigt, um sie als Symbole den Begriffen und Empfindungen von Glückseligkeit, Frieden und ähnlichen dienstbar zu machen.

Aber es ist klar, daß die Verschiedenheit in der Auffassung solcher Einzelfälle belanglos ist gegenüber den Grundeinstellungen, die sich darin spiegeln. Während die Betrachtungsweise, die den Ausdrucksgehalt der instrumentalen, absoluten Linie von den Prinzipien der Textvertonung und Darstellung gewisser in der Dichtung liegender Inhalte ableitet, einen Weg einschlägt, der gewissermaßen von außen her kommt und in die verborgenen Tiefen der absoluten Musik einzudringen strebt, setzt die hier durchgeführte stilpsychologische Betrachtungsweise beim innersten Kern melodischen Gestaltens ein und leitet seine Grundzüge bis nach außen, zur Textvertonung, zu dem Gebiet, da malerische, darstellerische und ideelle Momente sich der musikalischen Konzeption verschmelzen; denn wie alle Ästhetik ist auch diejenige der Textvertonung erst durch psychologische Grunderscheinungen bedingt und vorbestimmt.

Digitized by Google

Ein Programmtrio Karl Philipp Emanuel Bachs.

Von Dr. Hans Mersmann (Berlin).

„... Ich weiß nicht, ob Ew. Hoch Wohlgeb. eine Sonate a 3. 2 Viol. und Baß, von meinem Hamb. Bruder im Druck bekandt seyn wird, worinnen er einen Discour zwischen dem Melancolico und Sanguineo auszudrücken gesucht hat; ohngeachtet der vielen Mühe, welche er sich darinnen gegeben, würde man die Bedeutung eines jeden Satzes nicht fühlen, wenn er seyne Meynung nicht dabei in Worten kundt gethan hätte."

Diese Worte schrieb Christian Friedrich Bach am 1. April 1773 aus Bückeburg an den Dichter und Ästheten Heinrich Wilhelm von Gerstenberg[1]).

Von dem hier erwähnten Trio Karl Philipp Emanuel Bachs soll im folgenden die Rede sein. Es verdient diese Herausstellung wohl durch seine Eigenart, die es sowohl vom Gesichtspunkte der musikalischen Praxis wie der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts aus zu einer Sondererscheinung erhebt. Freilich ist es kein Typus, sondern durchaus das Gegenteil: ein Experiment, doch wirft es auch als solches bedeutsame Schlaglichter auf die Entwickelung der Instrumentalmusik seiner

---

[1]) Der Brief wurde im vorigen Jahrgange des Bachjahrbuches von G. Schünemann mitgeteilt und kommentiert. (Friedrich Bachs Briefwechsel mit Gerstenberg und Breitkopf. Bachjahrbuch 1916, S. 20ff.) Auf den Zusammenhang des Briefes mit dem vorliegenden Gegenstande wird später eingegangen werden.

Digitized by Google

Zeit. Dazu kommt, daß es zwar mehrfach erwähnt wird, aber doch nur in wenigen Exemplaren erhalten zu sein scheint[1]).

Das Trio erschien mit einem anderen zusammen im Verlage von Balthasar Schmidt in Nürnberg ohne Angabe des Erscheinungsjahres. Der vollständige Titel des Druckes lautet[2]):

> Zwey Trio das erste für zwo Violinen und Bass, das zweyte für 1 Querflöte, 1 Violine und Bass; bey welchen beyden aber die eine von den Oberstimmen auch auf dem Flügel gespielet werden kan; verfertiget und Sr. Erlaucht dem Hochgebohrnen Grafen und Herrn, Herrn Wilhelm, Des Heiligen Römischen Reiches wie auch regierenden Grafen von Schaumburg, Grafen und edlen Herrn zur Lippe und Sternberg & in Unterthänigkeit zugeeignet von Carl Philipp Emanuel Bach, Königl. Preußischen Cammer-Musicus. Nürnberg in Verlegung Balth. Schmidts seel. Wittib. N XXXIII.

Dem ersten Trio geht ein zwei Seiten umfassender „Vorbericht" voraus, welcher durch seine programmatischen Erklärungen von jeher das Interesse derer erregt hat, die sich mit dem Werke

---

[1]) C. H. Bitter gibt in seinem Buche Carl Philipp Emanuel Bach und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder. Bd. 1, Berlin 1868, S. 59 ff. den „Vorbericht" teilweise wieder und bespricht das Trio; R. Steglich erwähnt es in seinem im Bachjahrbuch 1915, S. 39 ff. veröffentlichten Aufsatz: Karl Philipp Emanuel Bach und der Dresdener Kreuzkantor Gottfried August Homilius im Musikleben ihrer Zeit. Den Titel des Trios zitieren A. Wotquenne in seinem Thematischen Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach, Leipzig usw., 1905, S. 58, und R. Eitner im ersten Bande seines Quellenlexikons. Eitner gibt als Fundorte die Kgl. und Universitätsbibliothek in Königsberg und die Bibliothek Wagener an.

Das mir vorliegende Exemplar des Trios stammt aus dem Besitze von Herrn Dr. W. Wolffheim, Berlin-Grunewald, der mich darauf aufmerksam machte und es mir freundlichst zur Verfügung stellte. Auch an dieser Stelle sei Herrn Dr. Wolffheim für diese freundliche Überlassung herzlicher Dank gesagt.

Das Vorhandensein eines Exemplars im Besitze der Kgl. Bibliothek in Berlin wurde mir erst nachträglich bekannt.

[2]) Die beiden Trios sind in einem Hefte im Folioformat in Partitur gedruckt, das erste umfaßt außer dem Titelblatt und Vorbericht 13, das zweite 12 numerierte Seiten. Die Partitur besteht aus drei Systemen, zweien im Violin- und einem im Baßschlüssel; die beiden Überschriften heißen: Sonata I a 2 Violini e Basso und Sonata II a Flauto Traverso, Violino e Basso.

Digitized by Google

beschäftigten. Er ist in der Tat der Ausgangspunkt jeder Stellungnahme zu ihm und soll daher den folgenden Betrachtungen ungekürzt vorangestellt werden. Er zerfällt in zwei Teile: einen allgemeinen, welcher die Grundlinien der Entwicklung für alle drei Sätze des ersten Trios zieht, mehrere aufführungspraktische Bemerkungen und eine grundsätzliche Erklärung gibt, und einen besonderen, welcher 42 durch Buchstaben gekennzeichnete Erklärungen zu dem Verlaufe der ersten beiden Sätze enthält. Die Buchstaben dienen als Verweise und finden sich an den entsprechenden Stellen der Partitur wieder.

Vorbericht.

In dem ersten Trio hat man versuchet, durch Instrumente etwas, so viel als möglich ist, auszudrücken, wozu man sonst viel bequemer die Singstimme und Worte brauchet. Es soll gleichsam ein Gespräch zwischen einem Sanguineus und Melancholicus vorstellen, welche in dem ganzen ersten, und bis nahe ans Ende des zweyten Satzes, mit einander streiten, und sich bemühen, einer den andern auf seine Seite zu ziehen; bis sie sich am Ende des zweyten Satzes vergleichen, indem der Melancholicus endlich nachgiebt, und des andern seinen Hauptsatz annimmt.

Im letzten Satze sind, und bleiben sie auch vollkommen einig; wobey man aber anmerken kann, daß der Melancholicus den Anfang durch einen zwar ziemlich muntern, und einiger massen tändelnden, doch aber auch dabey mit etwas matten vermischten, und überhaupt in etwas pathetischen Hauptsatz macht: bey dessen Ende sich ein kleiner Anfall von Traurigkeit zwar zeigen will; welcher aber sogleich, nach einem mit Fleiß gesetzten kleinen Stillstand, durch ein paar lebhafte Triolen vertrieben wird. Der Sanguineus, welcher des andern sein Nachgeben billig findet, folgt in diesem letzten Satze, auch so gar bey denen etwas matten Stellen, aus Höflichkeit beständig nach, und beyde befestigen ihre Freundschaft, indem alles was der eine macht, von dem andern, auch bis sogar zur Verwechselung, nachgemacht wird.

Um das Zeitmaaß im ersten Satze dieses Trio recht zu treffen, beliebe man zu bemercken, daß bey den Presto ein Tact eben so gespielet werden muß, als bey dem Allegretto eine Triole von drey Achttheilen gespielet werden würde; und daß folglich ein gantzer Tact im Presto nicht mehr Zeit einnimmt, als bey dem Allegretto ein Viertheil.

Man wird wohl thun, wenn man dieses erste Trio, ohne Zusatz aller willkührlichen Auszierungen, so wie es geschrieben ist, spielet. Und wenn man zwo Stimmen davon auf dem Clavier ausüben will, wird es gute Wirckung thun, wenn man, theils um die unterschiedenen Ausdrücke, mit und ohne Dämpfer, bey dem Melancholicus beyzubehalten, theils der vielen Haltungen wegen, welche auf dem Flügel oder Clavicord, nicht, so wie es

Digitized by Google

seyn soll, gehöret werden können, sich gefallen läßt, die oberste Stimme nebst dem Baß zu spielen. Diese kleine Unbequemlichkeit, fällt bey dem zweyten Trio weg, indem man allda die zwo untersten Linien vor das Clavier brauchen kan.

Man verbittet zum Voraus, alle Spöttereyen, wenn man für nöthig findet, denenjenigen, welche noch nicht genugsame Einsicht in die musicalischen Ausdrücke besitzen, zu gefallen, einige Anmerkungen über alle vorkommende Hauptstellen der ersten zweyen Sätze dieses Trio, hinzu zu fügen.

Weil man durch diese Buchstaben, so die Ausdrücke bemercken, wider Willen an einigen Orten könnte eine Zweydeutigkeit verursachet haben; so bittet man diejenigen, welche dieses erste Trio spielen wollen, solches zuvor nach Anweisung des Vorberichts, und der darinne befindlichen Buchstaben, durchzusehen.

(a) Bedeutet, wegen des halben Schlusses in die Quinte, eine Frage, ob der Sanguineus mit dem Melancholicus hierinne einig sey. Jener aber giebt

(b) Durch die Verschiedenheit des Zeitmasses sowohl, als durch den ganzen Inhalt der Antwort, und noch über dem, durch den Anfang in einem ganz andern Ton, deutlich gnug zu erkennen, daß er ganz anderes Sinnes sey.

(c) Hier verliert der Sanguineus mit Fleiß etwas von seiner Munterkeit, um den Melancholicus desto eher zu locken; welcher aber in der Folge hierinnen die Gelegenheit findet, mitten in seiner anscheinenden Bekehrung, wieder in seine alte Schwermuth zu verfallen.

(d) Hier ist wieder eine Frage durch die Quinte; Wobey man durch eine kleine Generalpause den andern gleichsam hat ermuntern müssen, auf diesen ihm unangenehmen ganzen Inhalt, und die vorgelegte Frage, zu antworten.

(e) Der S. fällt dem andern, welcher bey seiner Meynung bleibt, aus Ungedult ins Wort, und wiederholet seinen Satz.

(f) Der S. bricht hier fragend ab, ob der andere das noch fehlende fortsetzen wolle?

(g) Welcher aber anstatt dessen, aus seinem Hauptsatze ein Stück unterschiebt.

(h) Der S. ist ungewiß, ob der M. aus Boßheit oder Unwissenheit, oder Vergessenheit dieses gethan habe; deswegen zeiget er ihm noch einmahl, jedoch mit einer Bitterkeit, da er ihn abermals nicht ausreden läßt, wie er hätte antworten sollen.

(i) Der M. fängt hier an etwas nachzugeben, und gehörig zu antworten, wie er es schon oben hätte thun sollen.

(k) Dieser sauere, obschon ganz kleine Schritt, kostet dem M. eine Generalpause, um ausruhen und

(l) Wieder zu sich selbst kommen zu können.

Digitized by Google

(m) Der S. fällt wieder ins Wort, und spottet des andern, indem er ihm seine Gedancken lächerlich nachmacht.
(n) Hier nimmt der M. den Dämpfer ab und folgt dem andern.
(o) Bey dieser Generalpause erwartet der S. daß der andere auch einmal den Vortrag thun solle, welcher aber
(p) dadurch die Gelegenheit ergreift, wieder in seine Traurigkeit zu verfallen.
(q) Zeigt abermals eine ganz widrige Antwort des S. auf die vorgelegte Frage.
(r) Der M. ersezt das hier fehlende wieder, und zwar ganz hitzig, mit einem Stück von seinem Satze. Darüber wird
(s) der S. böse, und wiederholet auf eine spöttische Weise des M. Antwort durch eine ganze Oktave; sogleich aber thut er nach einer kleinen Generalpause
(t) einen neuen Vortrag, worauf der M.
(u) ganz recht antwortet, aber eben dadurch
(v) gar bequem in seine Melancholie übergeht.
(w) Hier versucht der S. weil es ihm oben gelungen war, noch einmal, den M. durch Ehrgeitz auf seine Seite zu ziehen, indem er ihm seine Gedancken lächerlich macht.
(x) Er ladet ihn aufs neue ein, und der M.
(y) folgt ihm, ohne sich des Dämpfers zu bedienen, bis ihn
(z) derselbe Gedanke, welcher ihn schon oben einmal wieder umlenkte, aufs neue in seine Schwermuth verfallen läßt; woraus ihn aber der aufgebrachte S. sogleich durch seinen
(aa) Vortrag glücklich zu reißen weiß.
(bb) Hier wird ihre Unterredung etwas matt; indem der S. aus Gefälligkeit etwas von seinem Feuer verliert: Aber eben diese Schmeicheley giebt
(cc) zu einer neuen Schwermuth Gelegenheit, welche sich auch
(dd) hier vollkommen äußert, worüber der S.
(ee) lachet und spottet. In dieser Verfassung bleiben sie beyde, bis
(ff) der M. ganz tiefsinnig und finster einschläft: da alsdenn
(gg) der S. fortfährt sich drüber lustig zu machen; doch zu zweyenmalen aufgehöret und lauret, ob der M. sich wieder melden mögte, und da man nichts spühret
(hh) bis ans Ende sich darüber belustiget.
(ii) Hierauf fängt alsobald der M. an zu brummen, und läßt sich durch lauter tiefsinnige Vorträge wieder hören. Hierüber
(kk) spielet und tändelt der S. Dieses beydes geht theils wechselsweise, theils zusammen so fort, bis der S. da er sieht, daß dadurch nichts herauskommt,
(ll) sich aufs Bitten zu legen anfängt, um den andern auf seine Seite zu bewegen, ihn auch einmal

Digitized by Google

(mm) hart anredet; nach verspürten Stillschweigen aber
(nn) wieder aufs neue bittet, da denn
(oo) der M. sich bewegen läßt, und dadurch, daß er von sich selbst des andern Satz anfängt, zu erkennen giebt, daß er nunmehro anderer Meynung sey. Dieses macht sich der S. zu Nutz, und fährt
(pp) mit diesen angefangenen Gedanken fort; welchen
(qq) der M. um seine Standhaftigkeit zu zeigen, noch einmal wiederholet: bis sie beyde
(rr) eben diese Idee, zugleich ausdrücken, und in dieser vollkommenen Einigkeit das Adagio beschließen.

Einer Betrachtung des musikalischen Verlaufes müssen nach der Kenntnis dieses Programms zwei Kernfragen zu Grunde liegen; einmal: wie weit der Komponist die zunächst wesentlich gedankliche Entwicklung des Programms ins Musikalische zu übertragen vermocht hat, wie weit ihm also eine objektive Deutlichkeit der Darstellung gelungen ist, und ferner die Frage: in welcher Weise die inhaltliche Entwicklung die musikalische Form beeinflußt oder umgestaltet hat. Beide Fragen verschmelzen zu dem Problem der Programmusik überhaupt: die gestaltenden Kräfte des Programms dem elementar Musikalischen wägend gegenüberzustellen, zu erkennen, wie weit aus dem Ausgleich zwischen Gedanklichem und Musikalischem ein Werk entstand, das lediglich mit den Maßstäben der musikalischen Form gemessen zu werden verträgt. Dann erst wird versucht werden können, Emanuel Bachs Werk aus seiner Zeit heraus zu begreifen: es aus der Entwicklung der Instrumentalmusik und aus dem Wesen der musikalischen Praxis des 18. Jahrhunderts zu begründen, und es vom Standpunkt der Musikästhetik jener Zeit aus zu betrachten. Dabei wird sich von selbst die Notwendigkeit ergeben, auch die Persönlichkeit des Komponisten zur Begründung seines Werkes heranzuziehen.

Das Trio umfaßt drei Sätze in der herkömmlichen Folge der Zeitmaße: Schnell – Langsam – Schnell. Die beiden letzten Sätze haben ein einheitliches Grundzeitmaß: der zweite ist „Adagio", der dritte „Allegro" überschrieben; der erste Satz besteht aus einem fortlaufenden Wechsel von Allegretto und Presto.

Digitized by Google

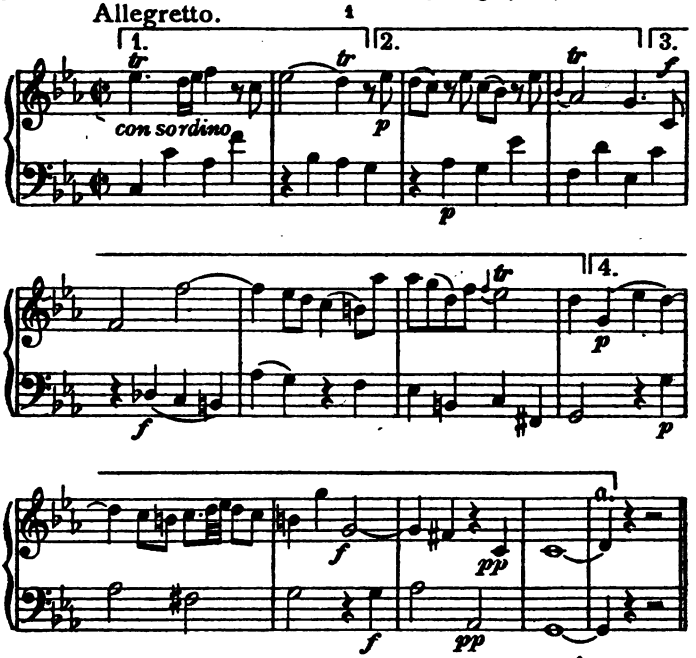
Die Erläuterungen des Vorberichts umspannen nur einen Teil des Verlaufes: der dritte Satz bleibt in ihnen ganz unberücksichtigt, vom zweiten bedarf außer einem kurzen einführenden Hinweise nur der Schluß eines Kommentars, und so verteilen sich von den 42 Anmerkungen 31 auf den ersten Satz. Auch hier stehen sie in verschieden dichter Aufeinanderfolge: auf drei Strecken des Verlaufes häufen sie sich, verbunden mit dauerndem Wechsel von Zeitmaß und Takt, dazwischen liegen zwei Teile in einheitlichem Zeitmaß, die nur von spärlichen Hinweisen begleitet werden[1]).

Diese Feststellung gibt bereits die ersten Anhaltspunkte zur Erkenntnis der Form. Der erste Satz zerfällt in drei einander entsprechende Teile. Jeder von ihnen beginnt mit einer durch häufigen Wechsel des Zeitmaßes kenntlichen scharfen Gegenüberstellung der beiden Themen oder einzelner ihrer Teile und führt dann zu einem ruhigeren gemeinsamen Verlauf im Zeitmaß des zweiten Themas. Der dritte Wechsel verändert das Bild etwas: hier schließt sich an die kurzgliederige Episode, unmittelbar aus ihr herauswachsend, der zweite Satz (Adagio) an. Dadurch werden die beiden ersten Sätze äußerlich und innerlich mit einander verschmolzen und stehen dem selbständigen dritten als eine Einheit geschlossen gegenüber. Schon hieraus ist zu erkennen, daß die formale Entwicklung des ersten Satzes sich auch von einem äußeren Anschluß an die Sonatenform völlig frei gemacht hat. Sie ist, wie dies nach dem vorliegenden Programm verständlich ist, gewissermaßen eine einzige große „Durchführung". Dabei ist dieser erste Satz, wie schon jetzt betont werden muß, durchaus kein formloses Gebilde oder eine Phantasie; seine drei Hauptteile, die in dem Verhältnis steigernder Entsprechung zu einander stehen, schließen ihn zu einem trotz aller Subjektivität der Darstellung fest gefügten Organismus zusammen. Wir werden diese drei Hauptteile im folgenden analog der Fuge, deren Entwicklungstypus der Satz äußerst nahe steht, mit „Durchführungen" bezeichnen können.

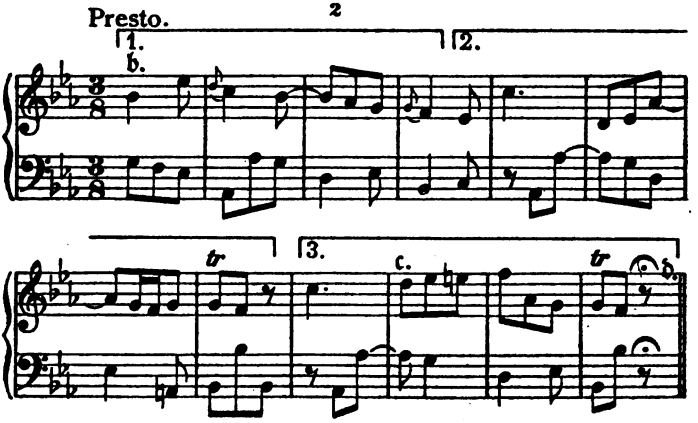
[1]) Die Anmerkungen verteilen sich auf die 5 Druckseiten des ersten Satzes so: S. 1:10, S. 2:3, S. 3:11, S. 4:3, S. 5:7.

Digitized by Google

Die erste Durchführung beginnt unmittelbar mit der Gegenüberstellung der beiden Themen. Der Melancholicus, den die zweite Violine vertrittt, eröffnet das Zwiegespräch:



Auf die „Frage" des Schlusses (a) folgt ohne Überleitung die Antwort des Sanguineus:



Digitized by Google

Mit der Gegenüberstellung dieser beiden Themen setzt der Dialog, oder, wie wir wohl sagen müssen: der Kampf beider Elemente unmittelbar ein. An den tragenden Gedanken erscheint zunächst weder positiv noch negativ etwas auffällig. Einzig ihr Vorhandensein an dieser Stelle ist vielleicht nicht ganz gewöhnlich; das erste Thema in seiner unmittelbaren Ausdruckskraft der Linie mahnt mehr an die Kantabilität der langsamen Sätze, während das Gegenthema mehr in den schnellen Kehrausätzen der zyklischen Formen heimatsberechtigt erscheint. Inhaltlich sind beide Gedanken nicht so originell, daß wir erstaunt sein könnten, ihnen hier zu begegnen, sondern sie fügen sich in das Gesamtbild der Thematik Emanuel Bachs und seiner Zeitgenossen zwanglos ein[1]). An der Form der Gedanken fällt auf, daß sie beide nicht ganz einfach gebaut, sondern verlängert oder gedehnt sind: das erste Thema fügt an seinen zweiteiligen Hauptsatz einen abermals zweiteiligen codaartigen Teilsatz (4), welcher, ohne inhaltlich mehr als eine Verstärkung zu bringen, dennoch zu dem aufgelösten Eindruck des Themas viel beiträgt; das Gegenthema ist dadurch gedehnt, daß sein Nachsatz etwas verändert wiederholt wird. Inhaltlich soll zunächst nur festgestellt werden, daß ein Gegensatz des Ausdrucks im Sinne der programmatischen Erklärungen eindeutig zu erkennen ist. Vielleicht nicht so stark, daß wir von selbst darauf gekommen wären, den Gegensatz der Gedanken durch die Bezeichnungen melancholisch und sanguinisch auszudrücken: wohl liegt der Ausdrucksgehalt in beiden Fällen in der betreffenden Richtung, doch scheint die Stärke des Ausdrucks jene Affekte nicht zwingend zu fordern. Wir würden allgemeiner im ersten Thema mehr den Niederschlag gefühlvoller Empfindsamkeit, als von Melancholie, im zweiten mehr den Ausdruck harmloser Freude als eines sanguinischen Temperamentes erblicken. Dabei darf freilich nicht vergessen werden, daß die Instrumentalmusik seit Beethoven eine unermeßliche Bereicherung an Ausdrucksintensitäten erfahren hat.

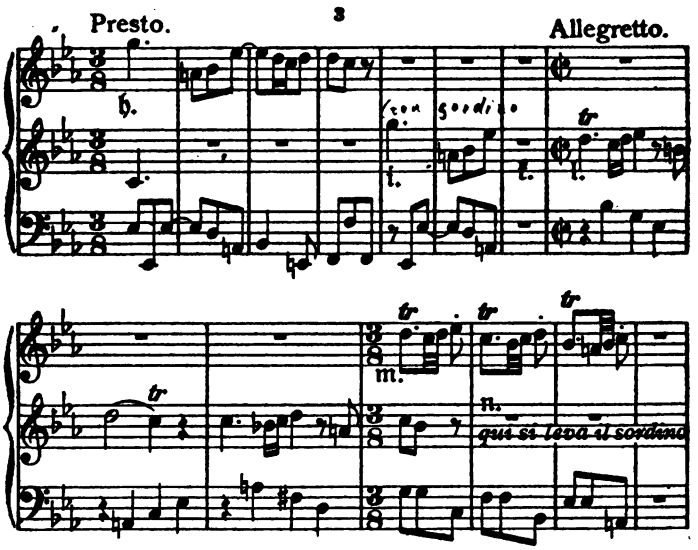
[1]) Es sei hier nur auf die äußere und innere Verwandtschaft zwischen dem ersten Nachsatz des Themas (2) und dem Trio von Haydns 3. Londoner Sinfonie hingewiesen.

Digitized by Google

Nachdem beide Themen erklungen sind, setzt die eigentliche Durchführung ein. Sie verläuft in drei Phasen. Zunächst werden beide Gedanken derart ineinander verschränkt, daß einzelne ihrer Teile einander entgegenstehen. Dabei beginnt hier bereits eine, wenn auch in dieser Art auf den Einzelfall beschränkte, doch bewußte thematische Arbeit. Schon beim Wiedereintritt des ersten Themas erscheint dessen erster Teilgedanke (die mit 1. bezeichnete Stelle) aus seinem ursprünglichen Zusammenhange gelöst zweimal sequenzartig hinter einander: die Logik des ersten Auftretens ist durchbrochen, der Gegensatz beider Elemente verschärft.

Mit der zweiten Phase dieser Entwicklung beginnt die imitatorische Arbeit. Das bedeutet im Sinne des Programms eine bedeutende Steigerung: das Thema ist in der naiven Auffassung der Erklärungen streng an das Einzelinstrument gebunden, die zweite Violine ist der Melancholicus, die erste ist der Sanguineus. Wenn Teile des einen Themas im anderen Instrumente auftreten, so ist dies stets mit einer bewußten Ausdruckswirkung verbunden. Es kann im freundlichen oder feindlichen Sinne geschehen; im ersten Falle hat die Nachahmung die Bedeutung des Nachgebens, des bewußten Eingehens auf die Gedankenwelt des andern, im zweiten Falle trägt sie das Merkmal des Lächerlichen, des bewußten Verspottens. Freilich sind diese ästhetischen Nebenwirkungen zunächst mehr den Erklärungen als dem musikalischen Verlaufe zu entnehmen. Beide Momente der Nachahmung treten bereits an dieser Stelle ein. Nach dem dritten Einsatz des Gegenthemas erscheint dessen Beginn auch in der zweiten Violine (i), wenn gleich nur kurz abgebrochen und durch eine Generalpause motiviert, welche „dieser sauere obschon ganz kleine Schritt dem Melancholicus kostet" (k). Und als er nach dieser Generalpause wieder in sein altes Lied der Traurigkeit zurückfällt (l), da greift der andere den letzten Teil seines Themas auf und ahmt ihn ebenfalls nach, und zwar diesmal im entgegengesetzten Sinne, „indem er ihm seine Gedanken lächerlich nachmacht" (m):

Digitized by Google

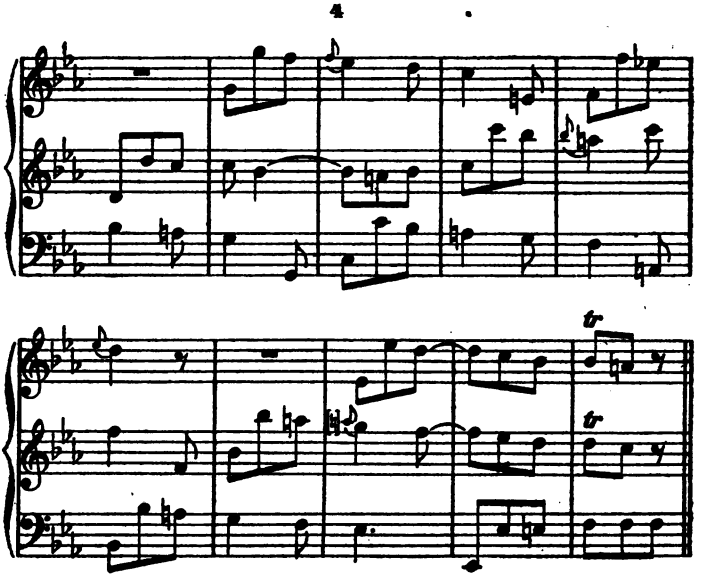


Hieran schließt sich unmittelbar die dritte Entwicklungsstufe. Auch sie geht von der Nachahmung aus und baut auf ihr, aber die Nachahmung wird nun vom Ausdrucks- zum Stilprinzip erhoben: diese Phase der Entwicklung bedeutet den ersten Ausgleich. Beide Stimmen vereinen sich in einem längeren anfangs imitatorischen, später homophonen Verlauf, der inhaltlich ein völliges Miteinandergehen verdeutlichen soll. In diesen Phasen des Ausgleichs erhält die musikalische Diktion einen völlig veränderten Charakter: an die Stelle der kurzen abgerissenen Einzelthemen oder Themenfragmente tritt ein längerer ruhiger und in seiner Entwicklung organischer Verlauf, an die Stelle der, wie zugestanden werden muß, oft etwas gewaltsamen „Ausdrucksmusik" tritt ein klangfreudiger, mehr elementar musikalischer Gestaltungstrieb.

Diese Episoden des Ausgleichs oder der Ruhe bauen in den beiden Fällen ihres Auftretens im ersten Satze auf den Elementen des Gegenthemas, also auf der Gedankenwelt des Sanguineus, auf. Sie beginnen beide Male mit dem zweiten Thema selbst, das vom Sanguineus herausfordernd angestimmt, von seinem Gegner bereitwillig wiederholt wird. Aus ihm

Digitized by Google

heraus wächst eine Engführung über ein kurzes, wenn auch nicht der Linie, so doch dem Wesen des Gegenthemas entnommenes Motiv; die wörtlich inhaltliche Auffassung scheint schon dadurch aufgegeben, daß auch der Baß an ihr Teil hat:

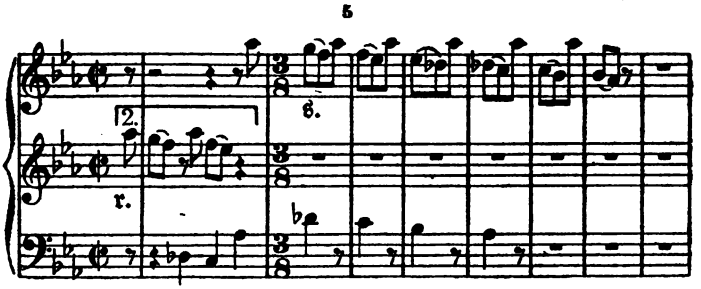


Die erste Durchführung schließt in F-dur, der Dominante der zuletzt herrschenden Haupttonart, die zweite beginnt in f-moll und stellt hierdurch die Beziehungen zur Ausgangstonart her, zugleich aber auch einen harmonischen Gegensatz zum Anfang, indem beide Themen nun in ihren Unterdominanten auftreten. Beide Teile sind durch eine Fermatenpause von einander getrennt, die das Programm in seiner naiv objektivierenden Art begründet (o).

Die zweite Durchführung erscheint nicht als eine Wiederholung, sondern als eine Steigerung der ersten. Nur das erste Thema breitet sich zu ihrem Beginne in seinem vollen Umfange aus; schon mit dem Einsatz des zweiten beginnt der musikalische Kampf von neuem. Seine Mittel sind im wesentlichen dieselben, die Art ihrer Verwendung ist im Sinne der Steigerung verschoben: an Stelle des bloßen Gegeneinander-

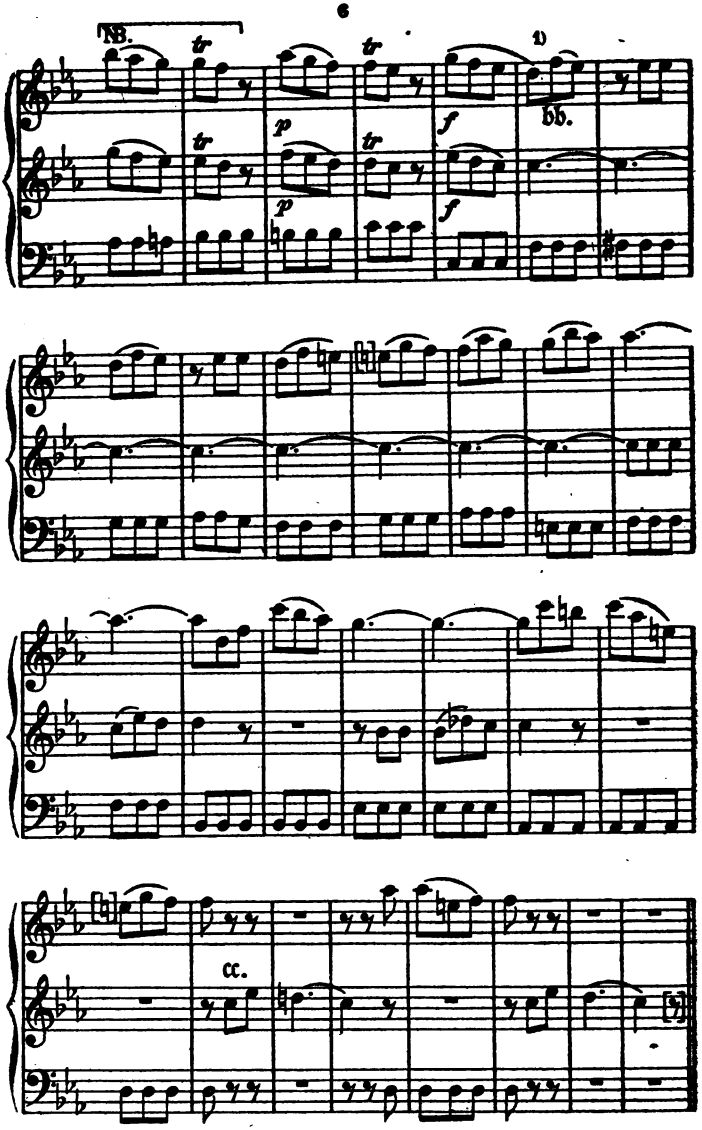
Digitized by Google

ſtehens der beiden Gedanken ſetzt ſofort nach dem erſten Wiederauftreten des Melancholicus der Gegner mit einer Verſpottung von deſſen Thema ein, die an dieſer Stelle glaubhafter erſcheint, da ſie durch die rhythmiſche Umgeſtaltung den Charakter der Linie tatſächlich im beabſichtigten Sinne entſtellt und durch die Beharrlichkeit ihrer Sequenzbildung wohl eine humoriſtiſche Wirkung auszulöſen vermag:



Auch dieſe zweite Durchführung, deren einzelne Teile enger und unmittelbarer mit einander verknüpft ſcheinen, als die der erſten, endet in einem längeren einheitlichen Verlauf. Neu gegenüber dem erſten iſt die Überleitung zur dritten Durchführung. Dieſe Überleitung knüpft unmittelbar an das Kodamotiv des Verlaufes (NB) an und gewinnt ein neues kleines Durchgangsmotiv (bb), welches dem Verlaufe eine veränderte Wendung gibt, da es in der nun folgenden dritten Durchführung die Stelle des Gegenthemas vertritt. Außerdem bringt die Überleitung noch etwas muſikaliſch Neues: die Anknüpfung an das erſte Thema vollzieht ſich nicht in der vorher üblichen Weiſe, ſondern wird durch ein ebenfalls neues Motiv im Zeitmaß und in der muſikaliſchen Einheit des Gegenthemas vorbereitet (cc). Dies führt hier zum erſten Male zu einer Verſchmelzung beider Elemente in einer muſikaliſchen Einheit, die als ein bedeutendes Moment der Weiterentwicklung feſtgeſtellt werden muß:

Digitized by Google



Unmittelbar an dieses zweite Auftreten des überleitenden neuen Motivs schließt sich die dritte Durchführung an. Sie

[1]) Die Bögen entstammen dem Original.

Digitized by Google

stellt sich durch drei stilistisch neue Momente als eine erhebliche Steigerung der Entwicklung dar:

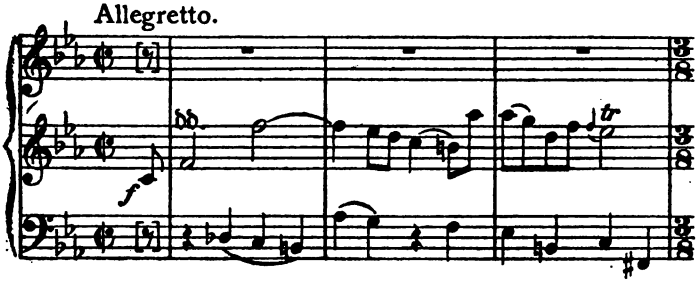
1. das erste Thema tritt nicht geschlossen auf, sondern die Arbeit mit thematischen Fragmenten setzt sofort unvorbereitet ein. Das erste Thema wird dabei nur durch seinen zweiten Teilsatz (die Teile 3, 4 und 5) vertreten, die bisher an der eigentlichen Entwicklung noch *nicht* beteiligt waren.

2. das zweite Thema *scheidet ganz aus*; an seine Stelle tritt das neugewonnene Motiv der Überleitung (bb).

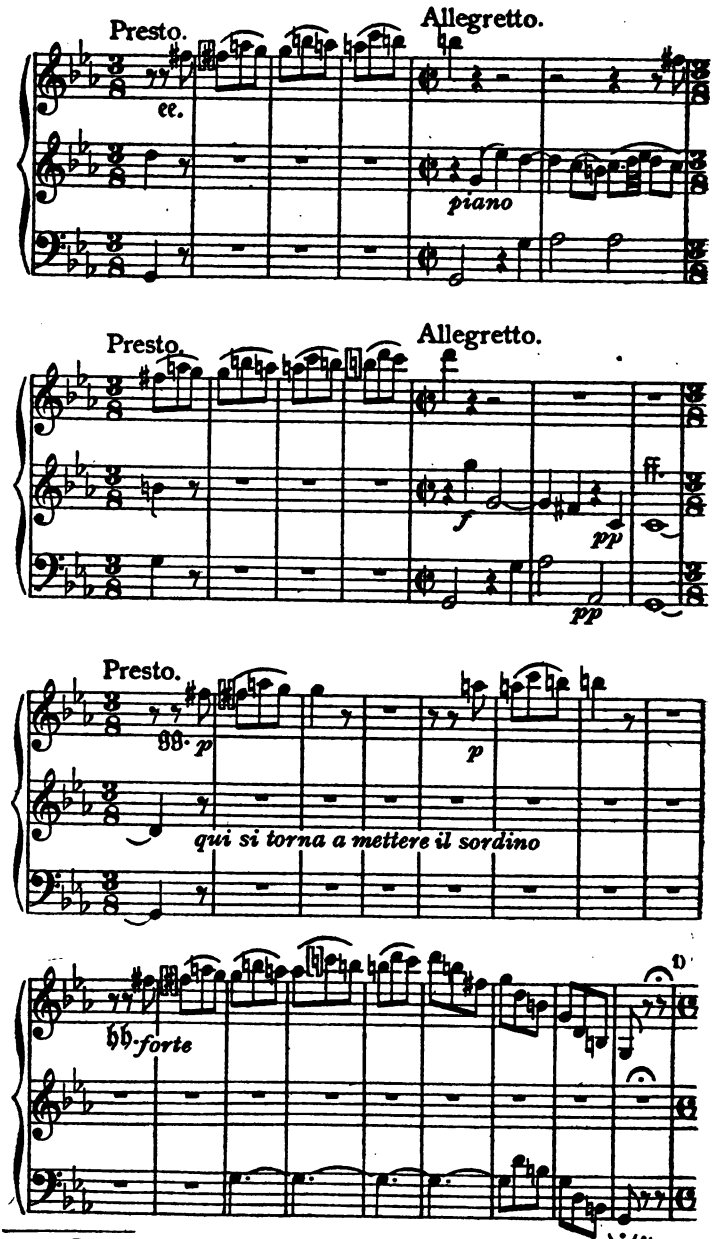
3. die Entwicklung mündet an der Stelle, wo sie bisher in einem längeren einheitlichen Verlauf überging, *unmittelbar* in den zweiten, langsamen Satz.

Die neue Phase des Kampfes zwischen den beiden Temperamentsgegnern wird auch im Programm kenntlich gemacht: der Sanguineus versucht garnicht mehr, dem anderen seinen Gedanken entgegen zu stellen, sondern seine einzige und scheinbar wirksamere Waffe ist die Verspottung des Gegners, welche sich nach den drei Äußerungen des Melancholicus jedesmal ausgedehnter in einer immer zunehmenden Sequenzbildung des neuen „Spottmotivs" (bb) Luft macht. Dadurch bekommt diese dritte Durchführung, welche übrigens auch sonst in der Diktion gedrängter und daher wirksamer ist, den Charakter erhöhter Einheitlichkeit und dramatischer Schärfe:

7

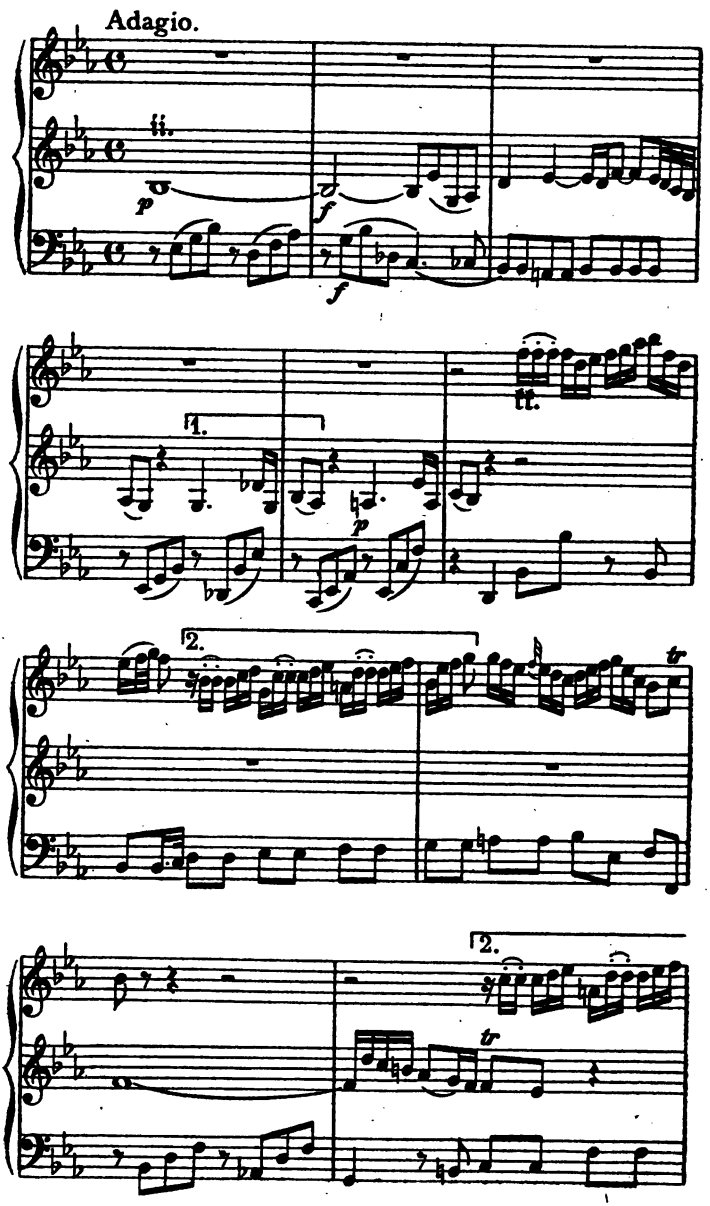


Digitized by Google



1) Die Stellung der Fermaten entspricht dem Original.

Digitized by Google



Digitized by Google

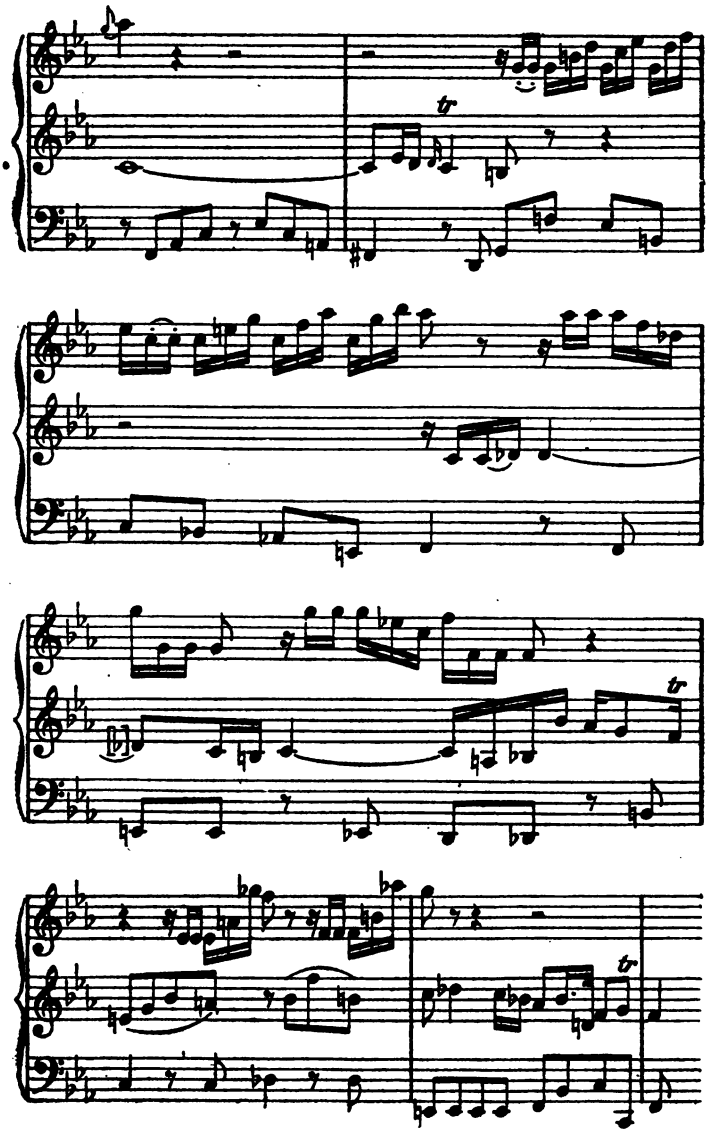
Die dritte Durchführung ging von der Grundtonart aus, schon der erste Eintritt des harmonisch unveränderten „Spottmotivs" auf der Wechseldominante bereitet den Dominantschluß des ganzen Satzes vor. Eine äußere harmonische Verschmelzung wird zwar durch den kühnen Es-dur Beginn des zweiten Satzes aufgehoben, dennoch besteht auch harmonisch der Eindruck einer engen Zusammengehörigkeit. Diesen ruft vor allem die anfangs subjektiv ungebundene und dann so beharrlich weiter geführte Weiterbildung des Überleitungsmotivs bei dessen letztem Auftreten hervor; nachdem der Gegensatz in der bisherigen Richtung schlechthin nicht mehr gesteigert werden kann, besteht nach der Fermate die Notwendigkeit einer Weiterentwicklung mit neuen musikalischen Mitteln. So wächst der zweite Satz aus dem ersten heraus.

Dieser zweite Satz bedeutet abermals eine Steigerung in der bisher innegehaltenen Richtung. Der Gegensatz beider Elemente und ihre Zuteilung an die beiden Stimmen wird bis zu Ende durchgeführt. Neu an ihm und ein erheblicher Gewinn in musikalischer Beziehung ist die Einheit des Zeitmaßes, und, aus ihr herauswachsend, in gewisser Weise auch die Einheit des thematischen Materials. Die beiden Gedanken treten in das Verhältnis von Thema und Kontrapunkt zu einander. Die Entwicklung wird in ihrem Verlaufe vornehmlich musikalisch; das Programm tritt an Bedeutung zurück; es beschränkt sich bei dem Eintritt der beiden Stimmen auf kurze charakterisierende Hinweise und schweigt dann bis gegen den Schluß des Satzes völlig. Dennoch bleibt der Satz nicht bei den inhaltlichen Gegensätzen der beiden führenden Gedanken stehen, sondern diese Gegensätze werden gesteigert und vertieft. Die kantabile Linie des Melancholicus wird frei weiter geführt. Aus ihr sich heraus lösend, gewinnt das kleine durch die verminderte Quinte und den Vorhalt wie eine Bitte wirkende Motiv des vierten und fünften Taktes (1) im weiteren Verlaufe besondere Bedeutung. Von den Sechzehnteltriolen des Gegenthemas gewinnt die im siebenten Takte zuerst auftretende nach aufwärts strebende Linie (2) tragende Kraft. Auch in der Stimmführung liegt ein Steigerungsprinzip: sie drängt vom ruhigeren Nach-

Digitized by Google

einander offensichtlich zu der mehr dramatischen Gleichzeitigkeit. Die beiden Gegner fallen sich unvermittelter ins Wort oder suchen, wie an folgender Stelle, sogar, einer den anderen zu überbieten:

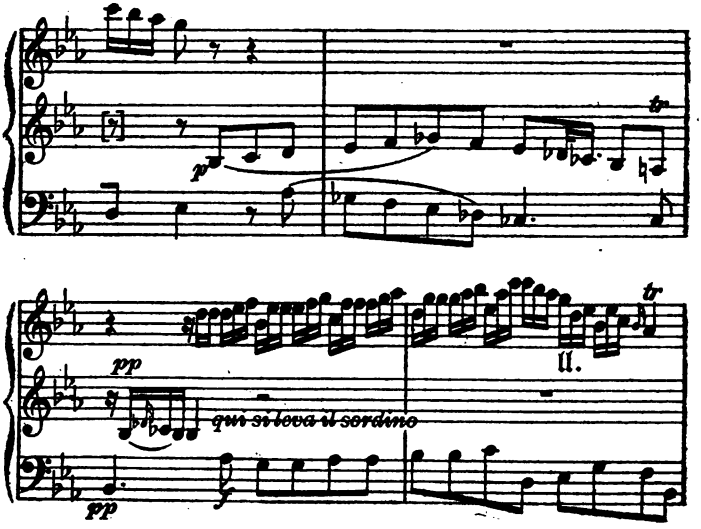
8



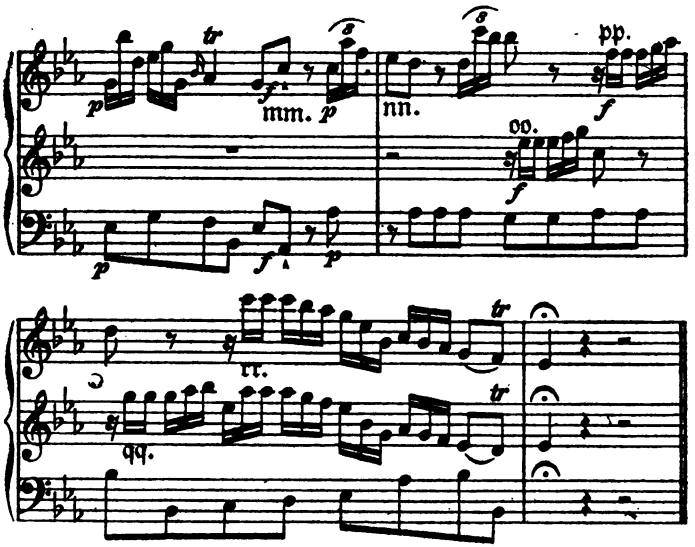
Digitized by Google

Die leitende Idee des Trios ist im Verlaufe dieses Satzes bis zu solchem Grade wesentlich musikalisch geworden, daß wir über die äußere Lösung des Konfliktes am Ende des Satzes lächeln müssen, wenngleich sie durchaus nicht naiver ist, wie eine Reihe ähnlicher Momente der Entwicklung. Das kontrapunktische Motiv des Sanguineus wird gegen Ende des Satzes frei weitergebildet. Es steigert sich nach den erklärenden Anmerkungen zu einer dringenden, dann einer trotzenden und endlich wiederum einer flehentlichen Bitte (ll, mm, nn). Darüber schmilzt der Widerstand des melancholischen Genossen: er selbst ist es, der den Gesang des andern anstimmt, um anzudeuten, „daß er nunmehro andrer Meynung sey" (oo). Der Sanguineus stimmt freudig ein, und beide beschließen den Satz in voller Einstimmigkeit, indem sie das Triolenmotiv in freundlichen Terzen zu einem tonischen Abschluß führen (pp bis rr):

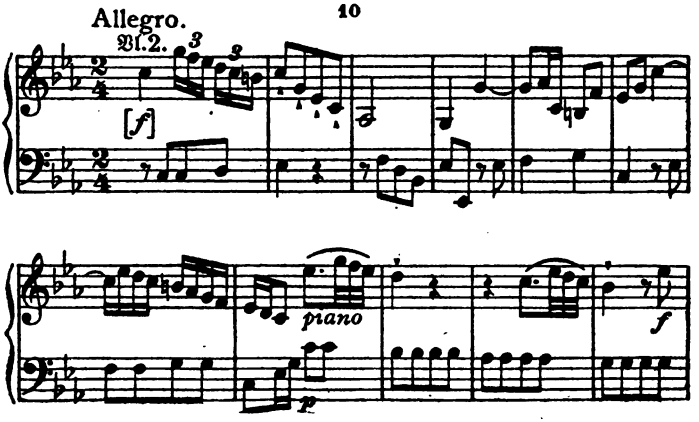
9



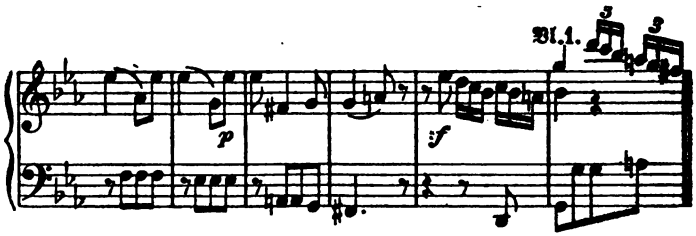
Digitized by Google



Damit ist der Gegensatz der beiden Elemente zum friedlichen Ende gelangt. Der letzte Satz steht außerhalb der Entwicklung, und wir dürfen es getrost übergehen, wenn der Vorbericht in seinen allgemeinen Erläuterungen auch ihn mit in den Bereich des Programms hineinziehen will. Selbst wenn man in seinem Thema Anhaltspunkte für den dort festgestellten „kleinen Anfall von Traurigkeit" finden wollte, so sind diese doch ohne eigene Bedeutung:



Digitized by Google



Auch der Verlauf steht durchaus auf dem Boden des Gewohnten, so daß keine Ursache vorhanden scheint, ihn in die Besprechung des ästhetischen Problems mit hineinzuziehen.

Die im wesentlichen absprechende Beurteilung, welche Emanuel Bachs Arbeit von dem eingangs mitgeteilten Zeugnis seines Bruders bis auf die Gegenwart erfahren hat, beruht zu einem Teile wohl darauf, daß das Programm und die Erklärungen eine unbefangene musikalische Betrachtung erschweren. Denn diese scheinen auf den ersten Blick den musikalischen Verlauf völlig zu beherrschen und ihm jede eigene Entfaltung zu unterbinden. Es soll daher versucht werden, die musikalischen Ergebnisse des Experimentes festzustellen.

Da scheinen zwei Tatsachen zunächst von besonderer Bedeutung: einmal, daß der Gegensatz des ersten und zweiten Themas als zweier nicht nur gegensätzlicher, sondern einander hart bekämpfender Elemente von Emanuel Bach in größter Schärfe erfaßt und gestaltet ist; darüber hinaus: daß der Verlauf eines Instrumentalsatzes ganz unter den Gesichtspunkt einer inneren Entwicklung gestellt ist. Dadurch, daß dieses letzte Moment auch auf den zweiten Satz des Trios übergreift, wird eines der schwierigsten Probleme der Formenästhetik praktisch zu lösen versucht: die Herstellung eines inneren Zusammenhanges zwischen den einzelnen Sätzen einer zyklischen Instrumentalform.

Daß der Gegensatz beider Themen einen spezifisch musikalischen Ausdruck gewinnt, wurde schon betont. Freilich gilt für die musikalische Beurteilung das gleiche, wie für die Beurteilung des Programms und der Erklärungen: dieser Gegensatz ist zunächst ganz äußerlich aufgefaßt. So wie die Gegen-

Digitized by Google

sätze begrifflich personifiziert werden, so werden sie es auch musikalisch: einmal durch die Identifizierung mit der Einzelstimme und dem einzelnen Instrumente, dann aber auch durch das Fehlen jeder übergeordneten musikalischen Einheit über den beiden Gedanken. Diesen Mangel hat Emanuel Bach sicher empfunden, als er in dem allgemeinen Teile des Vorberichts das Verhältnis der beiden Grundzeitmaße vorschrieb; dadurch wird wenigstens die metrische Spaltung zu überbrücken versucht.

So haftet dem ersten Satze das Merkmal des Experimentierenden am stärksten an. Er ist in eine große Anzahl kleinster Teile gespalten, welche wir musikalisch miteinander zu verbinden nur schwer geneigt sind. Wenn trotzdem der Satz nicht ohne eine wesentlich musikalische Bedeutung ist, so kann diese nur darin begründet sein, daß die musikalische Charakteristik scharf und eindringlich ist, daß ferner gegenüber den Erklärungen, in welchen der Gegensatz sich dauernd auf gleicher Intensitätshöhe bewegt, eine musikalische Steigerung erzielt wurde, daß endlich der Verlauf, zum mindesten streckenweise, über den Charakter einer Illustration hinaus eigene musikalische Bedeutung gewinnt.

Diese drei Forderungen sind in der Tat, wenn auch in verschieden hohem Grade, erfüllt. Anhaltspunkte für die Beurteilung der musikalischen Charakteristik mögen die mitgeteilten Proben geben. Wichtiger ist die Erkenntnis des zweiten und dritten Momentes. Daß die Entwicklung eigentlich bis zum Ende des zweiten Satzes dauernd im Steigen begriffen ist, das gibt uns zunächst das Recht, das Trio mit den Maßen und Gesetzen eines Kunstwerks zu messen; sonst wäre es ein musikalisches Monstrum. Wenn man die Erklärungen liest, so gewinnt man den Eindruck eines immerwährenden und daher ermüdenden Schwankens: immer von neuem macht der Melancholicus Ansätze, sich zu überwinden und zur freudigeren Lebensauffassung des Gegners zu bekehren, immer wieder aber fällt er in seine alte Schwermut zurück. Von der naiven Einkleidung dieses Gegensatzes absehend, müssen wir zugeben, daß das Problem der Entwicklung ein hervorragend musikalisches ist. Eine Fülle von Sonaten- oder Sinfoniesätzen löst die

Digitized by Google

gleiche Frage im gleichen oder entgegengesetzten Sinne. Und darum kann man dieses Werk dennoch als einen Vorläufer jener späteren Entwicklungen ansehen: weil es dem Komponisten gelang, die stete Wiederkehr des Motivs einer organischen und wesentlich musikalischen Entwicklung unterzuordnen. Dabei wird das natürlichste und gerade für Emanuel Bach gegebenste Mittel der Steigerung: die thematische Arbeit, erst verhältnismäßig spät von eigener Bedeutung. Sie wird zunächst völlig durch die Zerlegung der beiden Themen, verbunden mit deren harmonischer Veränderung, ersetzt. Da, wo die thematische Arbeit als Stilprinzip einsetzt, ist sie mit der bewußten Absicht der Verzerrung verbunden und scheint uns gewaltsam. Ihre eigentlichen Wurzeln liegen auch nicht in den Perioden des Kampfes, sondern in den längeren einheitlichen Teilen, den „Ruhepausen" der Entwicklung.

Hier aber muß auch die dritte Frage einbezogen werden: wie weit sich Programm und musikalische Entwicklung decken. Daß beide nicht kongruent sind, ist schon daraus ersichtlich, daß die Anmerkungen an gewisse Teile des Verlaufes gebunden sind, während andere kaum von ihnen berührt werden. Hier liegt die Kernfrage des Satzes: wie den Gegensätzen die übergeordnete musikalische Einheit fehlt, so steht auch die bewußte Illustration neben den elementar musikalischen Gestaltungskräften, ohne daß beide zur völligen Verschmelzung und Durchdringung gelangen. Die einheitlichen Teile des Verlaufes gehen in den Momenten ihrer Entwicklung weit über das Programm hinaus. Jene Engführung des Achtelmotivs[1]) hat musikalisch eine eben so große Bedeutung wie die wichtigsten Teile der programmatischen Entwicklung, ohne daß die Anmerkungen sie auch nur mit einem Worte erwähnen. Aber auch das Umgekehrte ist der Fall und läßt uns den musikalischen Wert der Anmerkungen recht unterschiedlich erscheinen. Während wir das Bild der Frage zur Charakteristik des erstes Abschlusses hinnehmen können (a), wird es uns schwer werden, am Ende des Gegenthemas in der Tat eine Wendung zum Melancholischen zu erkennen (c).

[1]) in dem auf S. 148 mitgeteilten Beispiel.

Digitized by Google

Am stärksten zeigt die Überleitung zur dritten Durchführung dieses Mißverhältnis. Die Anmerkung bb klingt gewaltsam und durchaus „nachträglich", die ihr zu Grunde liegende Stelle des Verlaufs ist ein völliger Sieg des Musikers über den Programmphilosophen. An dieser Stelle besteht ein Bruch in der Entwicklung: der Musiker behält die Herrschaft, die Entwicklung scheint von Inspiration getragen, das Trio wird vom Experiment zum Kunstwerk.

Deshalb bedeutet die dritte Durchführung den Höhepunkt der Entwicklung. Sie überragt die zweite um vieles mehr, als diese über der ersten stand. Schon die kühne Umbildung seines Motivs (cc), mit welcher der Melancholicus den Wiedereintritt des Kampfes verkündet, ist etwas ganz Neues, dieser selbst durch die veränderten Mittel des Gegners zu höchster Unmittelbarkeit gesteigert. Hier versagt das Programm vollständig. Während es vorher bisweilen mehr sagte, als die Musik auszudrücken vermochte, so hinkt es hier als kaum erkennbares Schattenbild hinter ihr her. Es erklärt durch nichts, daß die Subjektivität der Sprache hier eine Höhe erreicht, welche nicht mehr überboten oder in gleicher Richtung fortgesetzt werden kann, es hat kein Wort der Begründung für den überraschenden und dennoch in hohem Maße bedingten Eintritt des zweiten Satzes. In dieser Verschmelzung beider Sätze zu einer dramatischen Einheit liegen stark nach vorwärts weisende Momente und klare Beweise für die künstlerischen Gestaltungskräfte des Komponisten.

Die einmal errungene Höhe bleibt gewahrt. Der zweite Satz führt sie weiter; Emanuel Bach sagt mehr in ihm, als an all den Stellen, welche er mit seinen Erklärungen überschüttet und dadurch zu äußeren Trägern der Entwicklung stempelt. Hier, wo er mehr als je seine eigene Sprache redet, schwindet ihm Fähigkeit oder Lust zu ausgedehnten Kommentaren. Alles Experimentierende ist verschwunden. Der Satz ist aus einer Form gegossen; die Echtheit des musikalischen Ausdrucks und die steigernde Eindringlichkeit seiner Entwicklung sind zu einer Einheit verschmolzen; alles, was vorher versucht schien, ist hier gelungen.

Digitized by Google

Dieser große Schritt von außen nach innen ist Emanuel Bach scheinbar nicht bewußt geworden. Daher reißt uns sein Versuch, den Kräftekonflikt zu lösen, jäh von der gewonnenen Höhe herab. Diese Lösung hat lediglich einen optischen Wert. Sie ist die letzte logische Folge der Programmauffassung, mit welcher er sein Trio zu komponieren begann. Und wenn wir, das Ergebnis dieser musikalischen Bewertung zusammenfassend, eine Formel für die angedeutete Entwicklung suchen, so können wir wohl feststellen, daß sie vom dritten Teile des erstes Satzes an bis zum Ende des zweiten in der Richtung einer zunehmenden Verinnerlichung der Auffassung seines Vorwurfes beruht.

Damit ist gleichzeitig die Frage nach dem logischen und zeitlichen Verhältnis von Programm, d. h. Erklärung, und den betreffenden Teilen der Komposition gelöst: anfänglich erscheint das Programm nicht nur herrschend, sondern die Einzelheiten der Ausgestaltung beeinflussend oder sogar bedingend, später wird es immer mehr zurückgedrängt, bis es endlich völlig unsern Blicken entschwindet.

Es muß wohl zugestanden werden: diese musikalischen Ergebnisse sind nicht ohne Bedeutung. Inhaltlich: die Unterordnung eines größeren instrumentalen Verlaufes unter den Gesichtspunkt einer einheitlichen Entwicklung; formal: die Verschmelzung einer zyklischen Form, wenigstens in zweien ihrer Sätze, zu einer organischen Einheit, und: die Durchbrechung der herkömmlichen Formenschablone durch die Gewalt einer inhaltlichen Entwicklung, das sind Momente, welche uns an Beethoven gemahnen, und welche trotz ihres experimentierenden Charakters als Vorahnungen einer viel späteren und reiferen Epoche erscheinen.

Von diesem Gesichtspunkte aus scheint es doppelt wichtig: die Fäden zu suchen, welche das Werk mit seiner Zeit verbinden, und nach seinen Beziehungen zur gleichzeitigen Instrumentalmusik und Musikästhetik zu fragen.

Das Trio entstand nach Bitter 1749 und wurde, wie Wotquenne angibt, zwei Jahre später gedruckt. Es ist dem Grafen Wilhelm von Schaumburg-Lippe gewidmet, in dessen Dienste Emanuels Bruder Friedrich eben getreten war. Der Fürst,

Digitized by Google

dessen Bedeutnng für das Musikleben seines Hofes G. Schünemann in diesem Jahrbuche geschildert hat[1]), übernahm 1748 die Regierung seines Landes und knüpfte in den folgenden Jahren durch Reisen Verbindungen mit befreundeten Höfen an. Eine dieser Reisen führte ihn auch an den Hof Friedrichs des Großen, und hier war es natürlich, daß er zu dem Bruder seines künftigen Kapellmeisters in Beziehungen trat. Die Frucht dieser Beziehungen scheint das Trio Emanuels gewesen zu sein. Ob sie sich auch auf den Inhalt des Werkes erstreckten, ist nach den vorliegenden Zeugnissen kaum zu entscheiden. Es könnte vermutet werden, da gerade vom Bückeburger Hofe später Zeugnisse vorliegen, daß man sich dort um musikästhetische Fragen bemühte. Auch, oder vor allem Herder, welcher seit 1771 dort weilte, nimmt Teil an ihnen.

Emanuel Bachs Musikästhetik ist eine hervorragend praktische. Ihr literarischer Niederschlag ist eine Klavierlehre, ihre musikalischen Früchte sind Beispiele oder Experimente.

Der überaus fruchtbare Vorbericht unseres Trios gibt uns auch die Fragestellung für das ästhetische Problem. Einmal durch seine Einleitung: „In dem ersten Trio hat man versuchet, durch Instrumente etwas, so viel als möglich ist, auszudrücken, wozu man sonst viel bequemer die Singstimme und Worte brauchet." Und ferner durch seinen Schluß: „Man verbittet zum Voraus, alle Spöttereyen, wenn man für nöthig findet, denenjenigen, welche noch nicht genugsame Einsicht in die musicalischen Ausdrücke besitzen, zu gefallen, einige Anmerkungen über alle vorkommende Hauptstellen der ersten zweyen Sätze dieses Trio, hinzu zu fügen."

So durchdringen sich auch hier ästhetische und praktische Fragen. Der Anfang des Vorberichts begründet die ganze Idee und Anlage des Trios, der Schlußsatz zunächst nur den ausführlichen Kommentar, den er mit lehrhaften Zwecken entschuldigt.

Diese Bemühungen Emanuel Bachs sind keine Einzelerscheinung, wenn auch die Form, welche sie hier annehmen,

[1]) Joh. Christ. Friedrich Bach, Bachjahrbuch 1914, S. 48.

Digitized by Google

von den hergebrachten abweicht. Die Versuche der in ihrer systematischen Pflege noch jungen Musikästhetik, den musikalischen Ausdruck in der Form der Affektenlehre in ihr System einzubeziehen, hatten früh schon zu einer Erstarrung geführt. Der Ausdruck des einzelnen musikalischen Affekts wird förmlich gelehrt; die „Bedeutung" jeder einzelnen Tonart, durch den gesamten Quintenzirkel festgelegt, übernahm ein Lehrbuch vom anderen. Dem gegenüber gewinnen die Bestrebungen an Wert, welche die absolute Affektenlehre wieder auf ihre eigentliche Aufgabe: das Verstehen und die Wiedergabe des instrumentalen Kunstwerks zu fördern, zurückführten. Solche Bestrebungen lagen gerade zur Zeit der Veröffentlichung von Emanuel Bachs Trio in der Luft: Gottfried Krause, der Berliner Advokat und geistreiche Ästhetiker, weist in seinem Buche von der musikalischen Poesie darauf hin, Marpurg fordert gerade in jener Zeit im dritten Bande seiner „Historisch-Kritischen Beiträge" eine Art von musikalischer Hermeneutik für Instrumentalkompositionen. Emanuel Bach hat im ersten Teile seines „Versuchs" diese Forderung auf die Komponisten übertragen und dadurch dem vorliegenden Experiment gewissermaßen selbst theoretisch vorgebaut: „Indem man also ein jedes Stück nach seinem wahren Inhalt und mit den gehörigen Affecte spielen soll; so thun die Komponisten wohl, wenn sie ihren Ausarbeitungen außer der Bezeichnung das [des] Tempo annoch solche Wörter vorsetzen, wodurch der Inhalt derselben erkläret wird."

Der Vorbericht unseres Trios ist wohl der erste Versuch einer hermeneutischen Erklärung, die auf den Verlauf eines ganzes Satzes unter Berücksichtigung aller seiner wesentlichen Teile ausgedehnt wird. Daher wohl auch die im voraus erfolgte Zurückweisung von „Spöttereyen".

Daß Emanuel Bach seine hermeneutischen Erklärungen in das Bild zweier sich streitender Personen kleidete, braucht uns nicht zu wundern. Es ist dadurch zu erklären, daß der Affektbegriff jener Zeit nicht als Symbol, sondern als realer Begriff galt. Daher fordert Emanuel Bach an anderer Stelle vom Spieler, daß er sich selbst dauernd umstellen müsse, wenn er dem Wechsel der Affekte bei der Wiedergabe folgen wolle. Immerhin beschränkt die

Digitized by Google

durch Emanuel Bach vertretene Richtung die Affektenlehre in der Äußerlichkeit ihrer Anwendung durch Verminderung der Zahl der musikalisch darstellbaren Affekte und durch Herstellung engerer musikalischer Beziehungen[1]).

Daß wir diese mit wenigen Ausnahmen durchweg gewahrt finden, zwingt uns, auch die künstlerische Persönlichkeit Emanuel Bachs mit in den Kreis der ästhetischen Fragen einzubeziehen[2]). Er ist der Pionier einer neuen Zeit, ein Stilist von überragender Kraft und größter Beweglichkeit des Ausdrucks. Seine Ausdrucksmittel sind von einer unerschöpflichen Vielseitigkeit, welche vor unbegangenen Wegen nicht zurückschreckt und oft mit echter Empfindung verbunden ist. Mit Recht hat man seine Kunst mit dem Beiwort einer „romantischen" gekennzeichnet.

Diese Züge seiner Persönlichkeit sind es, die ihn als berufenen Vermittler einer neuen Richtung erscheinen lassen. So finden wir noch ein anderes Experiment mit einem Werke von ihm verbunden, das in einigen Beziehungen mit dem unserigen verwandt erscheint.

Der Dichter Heinrich Wilhelm von Gerstenberg[3]), der Empfänger des eingangs zitierten Briefes von Emanuel Bachs Bruder Friedrich, hatte den Versuch gemacht, aus der Klavierphantasie Emanuel Bachs in c-moll die melodischen Linien herauszulösen und ihnen Worte zu unterlegen, auf welche die Melodien gesungen werden konnten. Er führte dieses Experiment in doppelter Gestalt durch und schuf zwei Textunterlagen, welche auch musikalisch voneinander abwichen; die eine war

---

[1]) Dies stellt H. Goldschmidt in seiner „Musikästhetik des 18. Jahrhunderts" gerade für Emanuel Bach und Quantz fest.

[2]) Eine ausführliche Umreißung seiner Persönlichkeit bei R. Steglich a. a. O. Da dieser eine größere monographische Arbeit über Emanuel Bach vorbereitet, glaubte ich, von einer stärkeren Einbeziehung monographischer Momente hier absehen zu sollen.

[3]) Dieser Versuch Gerstenbergs wurde erst 1787 durch C. F. Cramer in seinem Sammelwerke „Flora" veröffentlicht. Neuerdings brachte ihn F. Chrysander im 7. Bande der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft (1891) S. 1 ff. zum Abdruck und widmete ihm eine eingehende Besprechung. Dazu vgl. den bereits eingangs genannten Aufsatz G. Schünemanns, welchem auch die folgenden Zitate aus Gerstenbergs Briefen entnommen sind.

Digitized by Google

der große Monolog Hamlets, die andere eine Szene „Sokrates im Begriffe, den Giftbecher zu trinken". Diese Versuche begegnen sich mit denen Emanuel Bachs, welcher seinen Vorbericht mit dem Bekenntnis beginnt, daß er in dem Trio etwas auszudrücken versucht habe, „wozu man sonst viel bequemer die Singstimme und Worte brauchet."

Beide Experimente sind durchaus ernst zu nehmen. Es handelte sich bei ihnen aber auch nicht darum: die Ausdrucksgrenzen der beiden Gattungen der Vokal- und Instrumentalmusik willkürlich zu verwischen, sondern sie sind begreifliche Folgeerscheinungen der Tatsache, daß die Instrumentalmusik durch die von Emanuel Bach vertretene Stilwandlung im Begriffe war, ihre Ausdrucksfähigkeit unendlich zu erweitern. Es mußte die Art der Ausdrucksgebung Emanuel Bachs durch ihre plastische Subjektivität die Hörer, welchen sie noch ein Ungewohntes war, geradezu herausfordern, seine Melodien auszudeuten oder mit eigenen Bildern zu beleben.

So kann man annehmen, daß Gerstenbergs Experiment, welchem neben anderen auch Klopstock zustimmte, richtig verstanden wurde, vielleicht sogar, daß es nicht allein stand. Seine Wurzeln: ein ehrlicher Versuch, einen Kern herauszuschälen, dessen Bedeutung die Zeitgenossen zu ahnen eben im Begriffe standen; seine Ausführung: glücklich dadurch, daß er bei der Unterlegung des Bildhaften von sicheren Instinkten geleitet wurde; unrein, indem er Gegenständliches in den musikalischen Inhalt hineintragend, diesen damit nicht verglich, sondern identifizierte. Leitend aber war für ihn das Gefühl einer bedeutungsvollen Neuerung in der Tonsprache Emanuel Bachs: die Befreiung des subjektiven, seelischen Ausdrucks von den Schleiern, unter denen er bisher hindurchgeschimmert hatte, zu unverhüllter Unmittelbarkeit.

Das drängte ihn zum Worte, wie es auch Emanuel Bach zum Worte drängte. Und so sind Textunterlage und Programm hier nur zwei Erscheinungsformen des gleichen Willens: dem nur Fühlbaren vorübergehend eine sichtbare Form zu geben, um es vielen zeigen zu können. Daher auch die lehrhafte Tendenz in dem Vorbericht unseres Trios. Emanuel Bach

Digitized by Google

wollte einmal einen Schlüssel geben. Offenbar nicht zu seinem Trio, sondern durch dieses zu seiner Kunst. Und: „welche noch nicht genugsame Einsicht in die musicalischen Ausdrücke besitzen", das war wohl nur eine Maske, hinter der sich viele oder alle verbargen.

„Ich habe", sagte Gerstenberg, „Bach einen guten Singcomponisten genannt; ich glaube nämlich, daß er, wo er will, so cantabil setzen könne, als irgend ein andrer Deutscher, und dieß zwar nicht nur in eigentlichen Singsachen, sondern auch in Claviercompositionen."[1] Und ein wenig später erwähnt er noch einmal die sprechende Ausdruckskraft Emanuel Bachs, die, wie er sagt, „Herrn Lessings Meynung im 27. Stück der Dramaturgie, als ob der Musikus in einem einzelnen Stück nicht aus einer Leidenschaft in die entgegengesetzte, nicht aus dem Ruhigen z. E. in das Stürmische, aus dem Zärtlichen in das Grausame übergehen könne, ziemlich deutlich widerlegt."[2]

Das zweite dieser Zitate ist ein Dokument dafür, daß die Forderung der Einheitlichkeit des Affekts innerhalb des Einzelsatzes der zyklischen Instrumentalformen nicht nur durch die Praxis längst widerlegt, sondern auch der gedanklichen Durchdringung ein Gegenstand ernster Zweifel geworden war. Das erste aber führt dazu, nicht allein auf die Ähnlichkeiten, sondern auch auf die Unterschiede der beiden Experimente hinzuweisen und dabei für Emanuel Bach die musikalische Bedeutung des ästhetischen Problems zu berühren. Denn diese Unterschiede sind geeignet, das Programm Emanuel Bachs um ein Bedeutendes höher zu stellen, als die Textunterlage Gerstenbergs.

Gerstenbergs Objekt war eine Klavierphantasie Emanuel Bachs, dieser selbst benutzte ein dreisätziges Trio. Dies eröffnet formale und stilistische Gegensätze: hier eine ungebundene, rhapsodische Form, eine unmittelbare Schöpfung der Phantasie, dort ein gefügter Kreis organischer Gebilde; hier die Improvisation eines einzelnen, dort ein musikalischen Gesetzen unterworfenes Stimmengewebe. Das subjektive Ausdrucksvermögen

---

[1] Schünemann a. a. O. S. 24.
[2] Schünemann a. a. O. S. 26.

Digitized by Google

der freien Formen war nicht neu; eben die Zeit Emanuel Bachs hatte eine Epoche überwunden, zu deren Wesen die Improvisation gehörte. Die Entwicklung der mehrsätzigen Formen aber in der Sonate, Sinfonie und Kammermusik mußte sich in der neuen Gattung erst Wege bahnen. Sie hatte eben erst nach einer langen Zeit des Suchens und Versuchens typische Formen gewonnen. Und Emanuel Bach, welcher an dem letzten Formwerden des jungen Organismus noch selbst stark beteiligt war, gehört zu denen, durch welche die Formen den Inhalt gewannen, welcher sie zu Haydn und Beethoven führte: die Aufdeckung der Beziehungen zum Menschlichen. Die neuen Formen begannen im Bewußtsein der in ihnen wirkenden Kräfte zum ersten Male: von ihrer Seele zu reden.

Und daß sie redeten, das wollte Emanuel Bach denen zeigen, „welche noch nicht genugsame Einsicht in die musicalischen Ausdrücke besitzen". Zu diesem Zwecke schuf er ein Bild, welches in seiner Personifizierung zwar äußerlich, in seinen Beziehungen aber echt musikalisch war. Beides liegt in seinem und seiner Zeitgenossen ästhetischem Bekenntnisse: der Inhalt war noch Realität, aber er wurde vom Gegenständlichen ins Menschliche gewendet. Das ist auch das wertvollste Moment dieses Trios in der Geschichte der Programmusik. Diese hatte naturgemäß von jeher kleine, geschlossene Einzelformen bevorzugt. Ihr Weg in die zyklischen Formen ging durch die Suite. Hier lagen in der Zusammenschließung kleinster Sätze Möglichkeiten einer Belebung und inneren Verknüpfung, die in Frankreich den günstigsten Boden finden mußten. Georg Muffat, welcher französische Anregungen in sich aufnimmt und in seinen beiden „Florilegien" nach Deutschland verpflanzt, macht mit seinen Suiten auch inhaltliche Experimente. Aber seine Überschriften haften am Objekt. Erst der von ihm beeinflußte Dittersdorf komponiert eine Suite, die er »Combattimento dell' umane Passioni« überschreibt[1]). Hier liegen vielleicht früheste unmittelbare Beziehungen: bei ihm finden sich zwei Satzüberschriften »Il Melancolico« und »Il Vivace«. So hätte

[1]) Vgl. H. Kretzschmar: Führer durch den Konzertsaal. I. 1. S. 255.

Digitized by Google

Emanuel Bachs Trio auch für die Geschichte der Programmmusik eine nach vorwärts weisende Bedeutung, wenn man es ihr überhaupt zurechnen will. Denn seine Tendenz hindert, das Programm als Selbstzweck zu betrachten.

Für die Entwicklung der Instrumentalmusik aber war das Wertvollste: daß Emanuel Bach sein Trio, — wenigstens große Teile von ihm, — als Musiker schrieb. Dadurch verliert es seine Ganzheit, und wir müssen es als Kunstwerk ablehnen, aber dadurch auch gewinnt es neue Ausblicke, durch die es dem Rückschauenden als Wegweiser erscheinen könnte. Der, auf welchen es weist, ist Beethoven.

Und noch eins kann Emanuel Bachs Trio zeigen: Es ist der vielleicht erste Versuch einer vollständigen hermeneutischen Satzanalyse. Und als solcher bezeugt es, wie mir scheint, mit schlagender Deutlichkeit: daß jede Hermeneutik ein Wesentliches verkennen muß, wenn sie sich mit dem Inhalts- oder Affektbegriffe begnügt und nicht den nur musikalisch gestaltenden Elementarkräften des Kunstwerks ihr eigenes Lebensrecht läßt.

Dieser Gedanke muß sich bei dem Trio Emanuel Bachs besonders stark aufdrängen, da in ihm die hermeneutische Analyse keine nachträgliche ist, sondern die Entwicklung des Werkes bis zu ihrem Ende durchdringt. Sie bestätigt nicht nur, sondern fordert auch. Und da, wo sie fordert, wie am Schlusse des zweiten Satzes, da erstarrt die Musik zu schematischer Äußerlichkeit, da aber, wo umgekehrt der Musiker die Entwicklung trägt und zu sich hinaufreißt, da wo das Programm nur bestätigen oder mißdeuten oder — schweigen kann, da wird das Experiment zum Kunstwerk.

Aber, ich fasse noch einmal zusammen: nicht als Kunstwerk haben wir das Trio in erster Linie zu wägen, sondern als einen, in seiner Art scheinbar alleinstehenden Versuch, durch ein Experiment bewußt zu begründen, was der beziehungslos schaffende Künstler eben gefunden hatte. Daher steht das Werk an der Stelle in der Entwicklung der zyklischen Instrumentalformen, wo sie sich gewissermaßen nach innen wendet: unter der Äußerlichkeit des Programms und seiner musikalisch treibenden Kräfte hindurchschimmernd, das klare Gefühl für die formen-

Digitized by Google

schaffende Kraft der inneren Entwicklung, für den Zusammenhang von Gedanken und Sätzen und schließlich für die Beziehungen des musikalischen Inhalts zum Menschlichen. Eine Übergangsform zwar, aber wohl wert, sie zu kennen. Und daher brauchte ihr Schöpfer für die Gegenwart kaum mehr zu fürchten, daß seine ernsten Bestrebungen ein Gegenstand von „Spöttereyen" werden könnten.

Digitized by Google

Hermann Kretzschmar.

Am 19. Januar 1918 feierte Hermann Kretzschmar seinen siebzigsten Geburtstag. Unter die nachträglichen Gratulanten stellt sich nunmehr auch das Bachjahrbuch, um dem Begründer der Neuen Bachgesellschaft seinen Gruß zu entbieten.

Was Kretzschmar für die Sache Bachs getan, ist nicht mit wenigen Worten erschöpft. Von den Analysen des ersten „Führer"-Bandes an bis hin zur unmittelbaren Gegenwart hat seine Feder niemals geruht, dem Verständnis Bachs und seiner Zeit und einem lebendigen, poesieerfüllten, auf durchdringender Erkenntnis der geschichtlichen Grundlagen beruhenden stilgetreuen Vortrag seiner Werke den Weg zu bereiten. Mehr noch. Dadurch, daß er mit vorausschauendem Blicke im Jahre 1900 die Neue Bachgesellschaft ins Leben rief, ihr wichtige Zukunftsaufgaben stellte und selbst die Zügel der Organisation in die Hand nahm, hat er nicht nur erreicht, daß die treibenden Kräfte der Alten Bachgesellschaft, statt ins Leere auszugehn, in Bewegung blieben, sondern daß auch in der Wiederbelebung Bachs eine neue Zeit überhaupt anbrach. Denn bei aller Anerkennung dessen, was auch zuvor schon an hingebender Arbeit für Bach geleistet worden war, ist doch nicht zu verkennen, daß mit der Einführung der Bachfeste und dem Beginn der Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft allenthalben, vor allem auch in kleineren Orten, ein starker Aufschwung der Bachpflege begann. Der große Kreis von Mitarbeitern und Förderern, die Kretzschmar der Bewegung dauernd gewonnen hat — in erster Linie unter den ausübenden Künstlern Deutschlands —, hat erreicht, daß das Verständnis für Bach in beträchtlichem Maße wuchs und viele seiner Werke auch da wieder festeren Fuß faßten, wohin

Digitized by Google

sie ihrer Natur nach gehören und wo sich ihre Größe oft am unmittelbarsten enthüllt: in der deutschen Hausmusik.

Diese Bachrenaissance auf neuer Grundlage ist der gesamten älteren Musik zu statten gekommen. Sie hat — darin besteht nach der kulturgeschichtlichen Seite hin vielleicht ihre größte Bedeutung — über Künstler und Gelehrte hinweg die kirchlichen Kreise unseres Vaterlandes aufs tiefste und nachhaltigste angeregt, und es ist nicht abzusehn, in welcher Form diese heilsamen Anregungen, zu denen, wie auch dieses Jahrbuch zeigt, ein großer Teil unserer Musiker und Musikfreunde noch immer mit ungeschmälertem Interesse Stellung nimmt, sich künftig noch einmal verdichten werden.

So hat Kretzschmars Hand tief hineingegriffen in das Musikleben unseres Volkes. Mit Befriedigung mag er heute auf den Weg blicken, den die Neue Bachgesellschaft im Laufe der Jahre genommen hat, und die Überzeugung gewonnen haben, daß sie auch in Zukunft ihre Bestimmung im Sinne ihres Gründers erfüllen wird.

S.

Digitized by Google

Kritik.

Ernst Kurth: Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie. XII u. 525 Seiten, geb. Mk. 27 —. Verlag Akademische Buchhandlung von Max Drechsel, Bern 1917.

Diese umfangreiche und ernste Arbeit muß, wie sie von drei Standpunkten aus unternommen ist, und sich ebensoviele Ziele steckt, auch dreifach beurteilt werden. Einmal will der Verfasser eine neue, oder doch eine vertieft begründete Theorie des gesamten musikalisch-künstlerischen Vorstellungsaktes, den die künstlerische Phantasie beim Produzieren vollzieht, skizzieren. Er stellt sich also die Aufgabe, die psychologischen Wurzeln des musikalischen Schaffens bloßzulegen. Nach Befriedigung dieser fundamentalen theoretischen Ansprüche sucht der Verfasser das gewaltigste Künstlerproblem, den Stil Bachs aus den zuvor entwickelten theoretischen Grundlagen zu bestimmen. Hier nimmt die streng künstlerisch-sachliche Einstellung auf das Thema sehr für den Verfasser ein. Ein Werk, das, wie das vorliegende, eine solche stilistische Aufgabe allein als musikalisch-ästhetische Angelegenheit auffaßt, berührt in einer Zeit sehr angenehm, die meist geneigt ist, solche Stilfragen mit Hinweisen auf assoziative Vorgänge mehr oder weniger äußerlich und oberflächlich zu beantworten. Das Werk Kurths vermag aber weder seine Grundlagen noch seine Ziele zu erreichen. Er dringt weder bis zu jenen herab, mangels psychologischer Voraussetzungen, die unserer Musiktheorie überhaupt noch fehlen, und erfaßt ebensowenig die Eigenart des Bachschen Stils, wohl vorwiegend mangels eines genügend starken intuitiv-künstlerischen Erlebens. Hier scheint mir die größere Schwäche des Verfassers seiner Riesenaufgabe gegenüber zu liegen: er ist nicht genug Künstler seinem Stoffe gegenüber, ein Mangel, der den meisten kunsttheoretischen Arbeiten, nicht nur auf dem Gebiete der Musik, ihr Gepräge gibt.

Das erste Thema des Buches lautet: Harmonielehre und Kontrapunkt, oder harmonische (klangliche) und lineare, melodische Musikauffassung. Der unleugbaren Vernachlässigung des Wertes der Melodie von heute tritt Kurth scharf entgegen, übertreibt aber, wenn er den Satz aufstellt: (S. 97) Harmonische und kontrapunktische Satzanlage sind von Grund auf Gegensätze. In jeder künstlerischen Satzanlage wirken tonräumliche (klangliche) wie rhythmische Ordnungsfaktoren zusammen. Der Gegensatz: harmonischer und kontrapunktischer Stil bezeichnet nur zwei einseitige Formen ihrer künstlerischen Darstellung, wobei sich die Gegensätzlichkeit aber nie bis zur Ausschließlichkeit steigern kann. Wie es keinen harmonischen Satz ohne kontrapunktisch-melodische Verpflichtungen der Stimmen gibt, so ist ein vorwiegend kontrapunktisch-orientierter Satz stets an die tonalen Gesetze der Harmonik gebunden. Das gibt der Verfasser oft genug selber zu, kehrt aber dennoch immer wieder zu seiner Behauptung

Digitized by Google

zurück. Den formalen Faktor, den er als typisch für den kontrapunktischen Stil bezeichnet und ausführlich entwickelt, „die melodische Energie“ oder „kinetische Energie der Linie“, kann ich nicht als gleichwertig neben Harmonik und Rhythmik anerkennen. Er ist höchstens imstande, eine Urmusik, die noch nicht zu harmonischer und rhythmischer Formung gelangte, zu begründen, eine Musik, die noch im Auf- und Abschweifen ihr Genüge findet. Daß das Tonhöhenmoment an sich auch in der Kunstmusik ein nicht zu unterschätzender Ausdrucksfaktor ist, ist natürlich zuzugeben, aber stilistisch grundlegende Bedeutung, wie Kurth sie ihm beigelegt, kommt ihm nicht zu. Es ist hier nicht der Ort, auf diese Grundfragen der Musiktheorie einzugehen. Ich möchte nur bemerken, daß ich mit dem Verfasser in vielen wichtigen Fragen nicht einig bin. Auf diesem meinem Widerspruche gegen die allgemeinen Voraussetzungen beruht denn auch notwendig mein ablehnender Standpunkt in der Behandlung des zweiten Themas des Buches. Es lautet:

Bachs Stil. Auch hier sucht Kurth seine dualistische Anschauungsweise durchzuführen, indem er den kontrapunktischen Stil Bachs in schroffen Gegensatz zum Stil der Wiener Klassiker setzt. Er sucht das sowohl kulturhistorisch zu begründen, wie auch in satztechnisch-analytischen Ausführungen sehr eingehend zu erläutern. Nach ihm liegt zwischen der geistigen Welt Bachs und der der Wiener Klassiker eine tiefe Kluft. Dies ist aber übertrieben, und die stilistische Isoliertheit Bachs ist weniger auf eine Gegensätzlichkeit in den letzten Kunstgrundlagen (wenn man will in den Weltanschauungen) zurückzuführen, als in der subjektiv genialen Einzigartigkeit, mit der er die Möglichkeiten der kontrapunktischen Ausdrucksweise steigerte, zu suchen. Denn zwischen J. S. Bachs geistiger und künstlerischer Kultur und der seiner Söhne und Haydns wie Mozarts, die, nach Kurth, bereits ein neues Stilprinzip, das melodische, vertreten, besteht keineswegs ein stärkerer Unterschied als z. B. zwischen dem Barock und dem eigentlichen Rokoko, d. h. also: die jüngere Kunst geht gegenüber der älteren keine prinzipiell neuen Wege, sondern wandelt sich nur mehr und mehr ins Zierliche, und betont (in unserem musikalischen Falle) noch stärker volkstümliche Ausdruckselemente als die ältere Kunst. Andeutungen jenes gewaltigen Stimmungs- und Stilwechsels, der dann wenige Jahrzehnte später die Menschheit überkam, spielen bei den genannten Nachfolgern Bachs schon hinein, aber kaum eine merkliche Rolle; schon Johann Sebastian schlägt solche Töne hin und wieder an. Die neue Empfindung bricht in der Musik, nachdem vor allem im Liede eine Reihe kleinerer Geister vorfühlten, erst gegen 1800 bei Beethoven durch. Was dem Stil J. Sebastians seine unnachahmliche Eigenart gibt, ist eben die Unvergleichlichkeit dieses gewaltigen Temperamentes und Charakters, das ihn und seinen Stil von dem der Zeit ähnlich abhebt, wie Brahms von der Romantik des 19. Jahrhunderts absticht. Den Unterschied des Bachschen Kontrapunktstils von dem melodischen Stil der Klassiker aus unterschiedlichen historischen Quellen, wie dem gregorianischen Gesang, dem Choral einerseits, und dem Tanz und dem Volksliede andrerseits herleiten zu wollen, das wird immer eine Konstruktion bleiben. Solche Stilwandlungsfragen sind nicht, wie Kurth es versucht, von rein musikalischen Gesichtspunkten aus zu deuten, sondern

Digitized by Google

können nur in engstem Zusammenhange mit der gesamten Geistesgeschichte der Zeiten gedeutet werden.

Endlich verfolgt Kurth mit seinem Buche, besonders mit den drei letzten Abschnitten noch pädagogische Zwecke. Diese Abschnitte, in denen er mit größter Sorgfalt auf die Technik des Kontrapunktes, des einstimmigen sowohl, wie der kontrapunktischen Linienverknüpfung, eingeht, zeugen von einer erfreulichen fortschrittlichen pädagogischen Gesinnung. Die heute noch übliche, auf Fux zurückgehende veraltete Methode lehnt er ab und erklärt die Analyse der künstlerischen Methode Bachs als den besten Weg des Kontrapunktstudiums. Freilich ist er, so wie ihn Kurth entwickelt, nur für Schüler gangbar und ersprießlich, die bereits ein beträchtliches Können und Sicherheit des Vorstellens solcher Dinge erworben haben. Zur Einführung in die Technik der kontrapunktischen Schreibweise kann Kurths Buch nicht dienen und will es wohl auch nicht. Das Studium dieses, wie gesagt, sehr ernsten und von intensiver Denkarbeit zeugenden Werkes wird aber für jeden, der sich für eines der drei in ihm behandelten Themen interessiert, von beträchtlichem Nutzen sein, denn es führt in die gestellten Probleme vielfach tief und auf eigenen Wegen hinein, und beleuchtet sie nicht selten auch dort überraschend, wo man dem Verfasser zuletzt die Zustimmung versagen muß. Hermann Wetzel.

Mitteilungen.

Eine Anzahl wertvoller Bachhandschriften sind im Jahre 1917 in den Besitz der Musikbibliothek Peters, Leipzig, übergegangen. Sie stammen aus der Autographensammlung des 1916 verstorbenen Berliner Musikpädagogen Prof. Dr. Ernst Rudorff und umfassen, wie der gelegentlich einer Ausstellung von Autographen der Bibliothek von Prof. Dr. Rudolf Schwartz verfaßte Katalog angibt, folgende Stücke:

A) Kantaten in Partitur, autograph:

1. Ach Gott, vom Himmel sieh darein.
2. Ach, lieben Christen, seid getrost.
3. Herr Jesu Christ, du höchstes Gut.
4. O Ewigkeit, du Donnerwort.

B) Kantaten in Originalinstrumentenstimmen mit autographen Bruchstücken, Vortragsbezeichnungen und Korrekturen:

5. Erschallet ihr Lieder.
6. Es ist ein trotzig und verzagt Ding.
7. Es wartet alles auf dich.
8. Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte.
9. Tue Rechnung, Donnerwort.
10. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält.

C) Kantaten in alten Abschriften.

a) Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust. (Partiturabschrift von Friedemann Bach.)

b) Weichet nur betrübte Schatten. (Partiturabschrift von Joh. Ringk vom Jahre 1730. Einzige Handschrift des Werkes, die sich erhalten hat.)

Digitized by Google

D) Instrumentalmusik.

a) Präludium pro Organo (Gdur): Autograph.

b) Klavierkonzert in Gmoll (Stimmenabschrift in C. F. Zelters Bearbeitung, mit einer Widmung Zelters an die Mutter Rudorffs).

c) Inventionen und Sinfonien in Abschrift vom Jahre 1730 (Titelaufschrift von Mendelssohns Hand).

d) Choralvorspiele in alter Abschrift (Titel auf dem Umschlag von Mendelssohns Hand).

Ausschlaggebend für den Ankauf dieser Handschriften war der Gedanke, die reichen Bachschätze der Rudorffschen Sammlung, die schon bei der Drucklegung der Gesamtausgabe der Werke Bachs ihren Quellenwert erwiesen hatten, der Bachstadt Leipzig dauernd zu erhalten. Nunmehr sind sie an den Ort zurückgekommen, an dem sie ehemals entstanden oder zu ersten Aufführungen benutzt worden sind. S.

Zur Bildnis-Beilage.

Das Original des diesem Jahrbuch beigefügten Bach-Bildes ist im Besitz des Pfarrers D. Ernst Breest in Berlin. Es ist ein von „J. M. David 1791" gemaltes Ölporträt, „copirt nach Haußmann 1746". Die Höhe des Bildes ohne Rahmen beträgt 87, die Breite 65½ cm, während das Original 79½ cm hoch und 63½ breit ist. Aus dem Dunkel des Hintergrundes treten oben und unten die Linien eines unvollendeten Ovals schwach hervor und geben dem Bilde einen inneren Rahmen. — Das Bild selbst ist von der größten Lebenswahrheit. Aus den Zügen spricht Selbstbewußtsein, Kraft und heitere Ruhe. Das Notenblatt mit dem Canon triplex ist dem Leser zugekehrt; unten die Zeile „per J. S. Bach". Die Malerei ist unberührt, der Lack vorzüglich.

Der erste Besitzer ist, allem Anschein nach, Georg Pölchau gewesen. Er kaufte 1790 den Nachlaß Phil. Emanuel Bachs, war auch im Besitz der Bachschen Familienchronik. Beides kam nach seinem Tode (1836) an die Königl. Bibliothek in Berlin. Auf der Rückseite des Bildes findet sich die in die Augen fallende Notiz „Ex collectione G. Pölchau 1816". In eben diesem Jahre siedelte, wie anzunehmen ist, der Besitzer des Bildes von Hamburg, wo er Musiklehrer war, nach Berlin über. Das Hundertjahrbuch der Berliner Singakademie führt ihn von 1816—26 als Tenor-Mitglied des Chores auf; von 1833—36 war er Oberbibliothekar der Singakademie.

Durch Pölchau ist das Bild nach Berlin gekommen; das grob geschriebene »Ex collectione . . .« sollte wohl das Umzugsgut sichern. — Nach Pölchaus Tode ist es in den Besitz des Archivrats von L. gekommen. Von ihm überkam es seine Tochter Ida von L., welche das Bild pietätvoll behandelte. Bei ihr lernte es der jetzige Besitzer vor 30 Jahren kennen. Als die würdige Dame, 82 Jahre alt, 1915 gestorben war, fand es sich, daß sie das Bachbild für ihn bestimmt hatte.

Die Photographie ist vor einem Jahre von der Reichsdruckerei hergestellt worden. B.

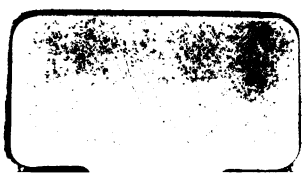
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
3 2044 039 696 190

ook shoul
n or be



Digitized by Google

Digitized by Google